PIESE PRECLASICE

pentru mai multe flaute

Culegere îngrijită de

Prof.Cornelia Grăjdian

Editura Universităţii "Lucian Blaga" Sibiu

2008

ISBN 978-973-739-614-3

PIESE PRECLASICE

pentru mai multe flaute

Culegere îngrijită de

Prof.Cornelia Grăjdian

Ediţia a doua

Editura Universităţii "Lucian Blaga" Sibiu

2008

Referenţi:
Prof.univ.Virgil Frâncu - Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti
Conf.univ.dr.Roxana Pepelea - Facultatea de Muzică
a Universităţii "Transilvania" Braşov

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României
Piese preclasice pentru mai multe flaute / Grăjdian Cornelia (ed.). - Sibiu : Editura Universităţii "Lucian Blaga" din Sibiu, 2008
Bibliogr.
ISBN 978-973-739-614-3

I. Grăjdian, Cornelia (ed.)

788.5

Coperta şi tehnoredactarea computerizată: Vasile Grăjdian

Copyright © 2008 Toate drepturile asupra acestei ediţii sunt rezervate. Reproducerea integrală sau parţială, pe orice suport, fără acordul scris al autorului, este interzisă.

EDITURA UNIVERSITĂŢII „LUCIAN BLAGA" SIBIU
Bd-ul Victoriei, nr.10, Sibiu 550024, România; tel./fax ++4 0269 21 01 22

PREFAŢĂ

Autoarea culegerii de "Piese preclasice pentru mai multe flaute", Prof.Cornelia Grăjdian, îşi propune o temă de mare interes, prin faptul că tratează un aspect indispensabil pentru educaţia muzicală, în general şi pentru cazul muzicienilor debutanţi, în special. Muzica, prin natura sa, este o artă ce se desfăşoară mai ales în ansamblu şi de aceea trebuie dezvoltată încă de la început deprinderea de a cânta împreună cu alţi muzicieni. Confruntată fiind de-a lungul unei bogate cariere pedagogice cu numeroase aspecte specifice pe care le implică această muncă, posesoare a unei bogate experienţe în materie, D-na prof. Cornelia Grăjdian abordează cu multă competenţă această latură esenţială în educaţia muzicală.

Creaţia muzicală din secole şi şcoli diferite relevă un aspect fundamental: flautul deţine în peisajul muzical un rol specific, putându-se vorbi chiar despre „o vocatie originară" a acestui instrument pentru muzica de ansamblu.

O privire asupra evoluţiei istorice a pedagogiei flautului şi a instrumentelor de suflat în general, începând din secolul al XVI-lea şi până la contribuţiile marilor clasici ai pedagogiei flautului (Quantz, Berbiguer, Terschak, Köhler, Andersen şi revoluţionarul incontestabil al flautului, Theobald Böhm), îi permite Corneliei Grăjdian să facă interesanta constatare că în evoluţia sa, de la un instrument folosit în context polifonic până în clasicism şi chiar mai târziu, flautul devine din ce în ce mai mult un instrument solist. În aceeaşi măsură, a scăzut în practica pedagogică interesul pentru cultivarea deprinderilor de cântat în ansamblu, a căror lipsă din pregătirea muzicianului contemporan (tentat doar de pregătirea tehnică pur individuală) poate deveni o carenţă ce trebuie corectată.

Astfel, lucrarea de faţă, prin felul în care este concepută şi structurată, vine să umple un gol al pedagogiei contemporane a flautului. La modul concret este vorba despre o culegere de piese selecţionate mai ales din repertoriul preclasic, pentru doi până la cinci flauţi. Trebuie observat că succesiunea pieselor este logică, ţinând seama de gradul de dificultate tehnică, de complexitatea stilistică sau a scriiturii.

Concluzionând asupra lucrării D-nei prof. Cornelia Grăjdian putem considera pe drept cuvânt că ne aflăm în faţa unei contribuţii valoroase, ce constituie o importantă completare pentru literatura pedagogică a flautului din ţara noastră

Prof. univ. Virgil FRÎNCU
Universitatea Naţională de Muzică Bucureşti

(Extras din *Prefaţa* la ediţia I a lucrării)

Tematica culegerii "Piese preclasice pentru mai multe flaute" a Prof.Cornelia Grăjdian se încadrează în specificul domeniului, realizând o privire sintetică asupra literaturii preclasice destinate execuţiei în ansamblu (2-5 instrumentişti).

Modul de abordare a problematicii se face gradat, de la general la particular – pornind de la anumite precizări metodologice şi consideraţii stilistice, până la vehicularea unui repertoriu ilustrativ ales cu multă grijă - şi de la simplu la complex - în ceea ce priveşte eşalonarea pieselor după gradul de dificultate tehnică individuală şi de ansamblu.

Originalitatea lucrării se evidenţiază în următoarele aspecte: noutatea demersului care umple golul lăsat în pedagogia anterioară a flautului, prin dezvoltarea deprinderilor execuţiei în ansamblu, aplicarea unei viziuni comparatiste asupra stilului şi conţinutului pieselor selectate, urmărirea unui fir logic în eşalonarea materialului selectat, vizând relaţia armonică, polifonică sau în combinaţii armonico-polifonice din cadrul ansamblului.

Deloc neglijabil, aspectul lucrării se caracterizează prin acurateţe (în fond şi formă), echilibru între metodologie şi factor artistic, între preluarea şi prelucrarea informaţiei, respectiv între factorul documentar şi gradul de originalitate.

Prin toate aceste atribute cartea de faţă deschide o lume inedită şi propune înspre aprofundare căi nebătătorite.

Conf. univ. dr. Roxana PEPELEA
Facultatea de Muzică a Universităţii "Transilvania" Braşov

(Extras din *Referatul* asupra lucrării)

CUPRINS

Prefaţă……p.3
Cuprins……..5
Introducere
1. Formarea deprinderilor de cântat în ansamblu în primii ani de studiu al flautului prin folosirea repertoriului preclasic (sec.XVI-XVIII) pentru două sau mai multe flaute……..7
2. Aspecte metodologice……8
3. Note sumare asupra compozitorilor şi pieselor……11
PIESE PENTRU DOUĂ FLAUTE
Thomas Britton
1. Trumpet……15
2. Minaway; 3. Simphony……16
4. Round O; 5. Simphony ……17
6. Minuett……18
7. Boree; 8. Brisk……19
9. Simphony……20
10. Minuett……21
11. The Trumpett Tune; 12 Minuett ……22
13. Song in the Opera; 14. Minuett in the Opera……23
15 Minuett; 16 Jigg ……24
17 Round; 18 Scotch Tune ……25
19 Scotch Tune……26
20 Boree; 21 The Division to ye Boree ……27
22 Boree; 23 Jigg ……28
24 Minuett; 25 A March ……29
26; 27..……30
28 Simphony……31
29; 30..……32
Maeştri englezi
Marche……33
Retraite; Air de Trompettes; Bruit de Guerre de Mr.Paisible……34
Gigue Espagnolle……36
Menuet; Simphonie de Mr.Weldons……37
Prelude de Mr.Gasparini……39
Menuet; Gigue……40
Air de Trompette de Mr.E.D. ……41
Fanfare; Bourée……42
Gigue……43
Simphonie de Mr.King……44
Simphonie de Mr.King; Air……46
Air……47
Air Adagio de Mr.H.Purcell……48
Air de Mr.E.D.; Bourée de Mt.Eccles……49
Menuet……50
William Gorton
Sonata……50
Daniel Purcell
Sonata……54

Robert Valentine
Sonata……..……..58
Joh.Mattheson
Sonata II a due Flauti, op.1, nr.2……...……61
J.*Burckhardt*
Unterschiedliche Fantaseyn…….……67
J.S.Bach
Studien……...……..71
G.Ph.Telemann
Sonata nr.2……79
PIESE PENTRU TREI FLAUTE
Jacob Reghart
I - XX…..……...……90
Joh.Chr.Faber
Parties sur les Fleut dous à 3…….……..109
Joh.Fischer Augsburgiensis
Tafelmusik……..117
Henrz Purcell
Spielstück; Trompeterstück; **Chaconne**……..132
G.Fr.Haendel
Allegro ma non troppo (Aus Barock und Rokoko); **Allegro** ……..……..…..137
Joh.J.Quantz
Sonata F-dur op.III, nr.6……..140
M.Praetorius
Aufzug; Spielstück I - III……152
PIESE PENTRU PATRU FLAUTE
Melchior Franck
I - VII…….……..155
G.P.da Palestrina
Ricercari sopra li Tono……...……162
Baldasare Donati
Canzonetta……...……168
Joh.H.Schein
Spielstück mit Tripla……...……169
M.Praetorius
Spielstück I - III……..……170
Joh.H.Schein
Allemande……...……173
Melchior Franck
Intrade……..……..174
PIESE PENTRU CINCI FLAUTE
M.Praetorius
Aufzug……..……175
Moritz L.von Hessen
Instrumentalstück……..……..176
Melchior Franck
Intrade……...……..178

INTRODUCERE

Formarea deprinderilor de cântat în ansamblu în primii ani de studiu al flautului prin folosirea repertoriului preclasic (sec.XVI-XVIII) pentru două sau mai multe flaute

O parte importantă a activităţii muzicianului-instrumentist se desfăşoară în ansamblu, fie că este vorba de solist, sau de instrumentistul de orchestră. Dar cântatul în ansamblu presupune însuşirea unor deprinderi şi o experienţă muzical-artistică ce nu se acumulează decât în ani îndelungaţi de practică.

J.J.Rousseau spunea în această privinţă că "ansamblul nu depinde doar de abilitatea cu care îşi cântă fiecare partea sa, ci de inteligenţa cu care fiecare simte caracterul particular şi legătura cu întregul, fie pentru a fraza cu precizie, fie ca să urmărească precizia mişcărilor, fie pentru a sesiza momentul şi nuanţele, fie, în sfârşit, pentru a adăuga la cele notate cele ce sunt atât de necesar presupuse de către autor şi pe care nu este permis nimănui să le omită. Este bine ca muzicienii să fie îndemânatici, dar nu există «ansamblu» decât atât timp cât ei au înţelegerea muzicii pe care o execută şi cât timp ei se înţeleg (se ascultă) între ei…"[1].

În general, formarea deprinderilor de cântat în ansamblu începe după însuşirea, măcar într-o anumită măsură, a deprinderilor instrumentale propriu-zise, "spijinindu-se" şi construindu-se pe acestea din urmă. Însă adesea se poate constata un decalaj important şi un dezechilibru accentuat între timpul alocat studiului instrumental strict individual şi cel pentru formarea deprinderilor de cântat în ansamblu, în defavoarea ultimelor.

Aceasta se întâmplă, pe de o parte datorită unor prejudecăţi individualiste (absolutizarea studiului individual), iar pe de altă parte datorită insuficienţei unei perspective metodologice clare a raportului dintre cele două feluri de deprinderi - instrumentale şi de ansamblu - insuficienţă ce se reflectă şi în lipsa unui repertoriu didactic progresiv, care să depăşească totodată "şcolărescul" şi să se constituie ca o deschidere autentică spre lumea artei muzicale.

Un aspect important, care trebuie amintit în favoarea preocupărilor de formare a deprinderilor de ansamblu, este *caracterul emulativ* al cântatului în ansamblu. Acest caracter al cântatului în ansamblu este cel care îl recomandă chiar şi vârstelor instrumentale celor mai timpurii, având un efect benefic (chiar dacă indirect) şi asupra studiului instrumental propriu-zis.

Toate aceste lucruri sunt valabile, în particular, şi pentru studiul flautului. În plus se poate observa faptul că prin istoria dezvoltării sale - ale cărei începuturi se pierd în negura timpului - flautul are şi şansa unei bogate istorii *repertoriale*, care poate oferi elevului-flautist ocazia pătrunderii în domeniul "marii muzici" prin intermediul muzicii de ansamblu, începând încă din primii ani de studiu.

În special perioada până în sec.al XVIII-lea, în care *flautul traversier* a evoluat în paralel cu *flautul drept* (simplu fluier la începuturi), a lăsat nenumărate piese pentru diverse aranjamente instrumentale, dar şi pentru două sau mai multe flaute, care pot fi la fel de bine cântate atât pe flautul drept, cât şi pe cel traversier (flautul orchestrei contemporane).

---

[1]Cf. E.M.E.Delvedez, *De l'exécution d'ensemble*, Paris, 1888, p.VI.

Datorită nivelului tehnic-instrumental accesibil, elementar spre mediu, piesele acestei perioade pot fi organizate progresiv, pentru a fi introduse treptat încă de la sfârştul primului an de studiu al flautului.

Scopul acestei *Culegeri* este tocmai acela de a încerca structurarea unui repertoriu minimal pentru formaţii de două până la cinci flaute - utilizabil în clasele gimnaziale.

Aspecte metodologice

Câteva observaţii sunt necesare în legătură cu ordinea pieselor din prezenta *Culegere*. S-a căutat pe cât posibil să se respecte un criteriu *istoric*, dar şi unul *progresiv*, conform căruia au fost aşezate la început piese pentru două, apoi pentru trei, pentru patru şi cinci flaute, fiecare adăugire a încă unui flaut constituind o treaptă de dificultate superioară - din toate punctele de vedere ale cântatului în ansamblu. De asemenea, în cadrul aceleiaşi "trepte" de dificultate (din punctul de vedere al numărului de flaute) piesele au fost aşezate într-o ordine crescătoare a dificultăţii pur instrumentale.

Desigur, muzica de ansamblu înseamnă şi alte formule de grupare a instrumentelor, mai variate timbral. Însă alegerea unor formule omogene, compuse doar din flaute, răspunde câtorva cerinţe metodice ale unei anumite etape formative. Astfel, pentru formarea unei intonaţii armonice corecte în ansamblu, de mare ajutor este la început omogenitatea timbrală (prin folosirea aceloraşi instrumente melodice), care favorizează autocontrolul intonaţional armonic. Mai mult, formaţiile alcătuite doar din flaute permit abordarea unor probleme ale cântatului în ansamblu specifice instrumentului, chiar strict specializate, cum ar fi cele de articulaţie, de intonaţie, de dinamică etc., care ar fi mai superficial tratate în formaţii instrumentale eterogene. Şi poate nu în ultimul rând, acest tip de formaţie este cel mai la îndemâna profesorului de flaut, care poate grupa elevii cu un nivel comparabil, sau după alte criterii, pentru a asigura maxima realizare calitativă, artistică, a repertoriului ales.

În acelaşi timp, practica istorică a execuţiei pieselor cuprinse în *Culegere* (până spre 1750), în tot felul de aranjamente instrumentale, care de care mai pitoreşti şi mai colorate timbral, cât şi posibilităţile tehnice şi de ambitus a majorităţii instrumentelor contemprane, permit şi chiar recomandă experimentarea şi a altor formule de formaţii (cu diverse instrumente), într-o etapă ulterioară de evoluţie a elevului instrumentist - spre delectarea acestuia şi, de ce nu, şi a acelora care îi vor asculta cu ocazia unor producţii artistice.

În sfărşit, studiul muzicii secolelor dinaintea clasicismului constituie o pregătire cu caracter istoric şi stilistic a abordării repertoriului epocilor ulterioare (clasicism, romantism, impresionism…), în care flautul traversier a predominat net. Aceasta va uşura mult înţelegerea problemelor mai dificile de stil şi de tehnică instrumentală caracteristice acestor perioade.

*

Piesele muzicale ale acestei *Culegeri* mai pot folosi şi la educarea unui gust muzical sănătos şi la cultivarea bucuriei de a cânta nu doar pentru viitorii profesionişti ai flautului, ci şi pentru cei (destul de mulţi) care , dintr-un motiv- sau altul, îşi vor întrrupe studiile muzicale de specialitate la nivelul cl.a VIII-a sau al anilor de liceu. Aceştia vor ramâne nişte buni amatori, cu plăcerea de a cânta în mici grupuri instrumentale şi cu bucuria mereu proaspătă de a asculta o muzică elevată.

*

Instrumentisul flautist îşi desfăşoară cea mai mare parte a activităţii sale propriu-zis artistice în diverse formule de ansamblu. Acest lucru este valabil atât pentru etapa de formare a sa ca muzician (în anii de şcoală, când deja în primele producţii apare de obicei acompaniat de pian), iar mai apoi, trecând prin tot felul de formule camerale, până la marea orchestră simfonică.

În toate aceste cazuri, flautistul trebuie să facă dovada unor deprinderi şi calităţi absolut necesare cântatului în ansamblu. Dar, după cum am menţionat în *Introducere*, există un oarecare dezechilibru între timpul şi atenţia acordate studiului strict individual şi cel acordat pentru formarea deprinderilor de cântat în ansmblu. Există uneori impresia că studiul individual, pur instrumental, rezolvă de la sine, oarecum automat, şi toate problemele cântatului în ansamblu. Aceasta face ca unii instrumentişti să aibe dificultăţi atunci când la sfârşitul studiilor muzicale trebuie să se integreze într-o orchestră.

Orele de corepetiţie (cu pianul) sunt insuficiente pentru formarea unor deprinderi specifice cântatului în ansamblu. Flautistul cântând în general în timpul şcolii piese cu caracter solistic, pianul doar acompaniază şi s-ar putea spune că mai ales pianistul acompaniator este cel care îşi dezvoltă capacităţi muzicale pentru cântatul împreună cu alţii. Ori, scopul este ca şi elevul flautist să înveţe să se adapteze la situaţiile sonore, muzicale, umane atât de diverse în care sunt puşi instrumentiştii ce cântă împreună.

De asemenea, programa de muzică de cameră şi orchestră, care priveşte mai ales anii de liceu, nu-şi atinge totdeauna scopurile propuse, pe de o parte datorită timpului insuficient alocat (în comparaţie cu nenumăratele ore de studiu exclusiv individual al elevului), iar pe de altă parte datorită importanţei reduse ce se acordă uneori acestor materii de învăţământ. În plus, atât la orele de muzică de cameră, cât şi la cele de orchestră, adesea lipseşte profesorul de flaut (specialist), care să rezolve în mod adecvat şi pe moment problemele concrete specifice flautului, ce pot apărea în cântatul în ansamblu - elevii fiind de obicei trataţi în astfel de cazuri ca nişte instrumentişti de ansamblu deja formaţi, ceea ce nu este cazul.

Rezumativ şi exprimat la modul direct, elevii instrumentişti urmează oarecum mai ales un ciclu de formare pentru solistică (cel puţin ca psihologie personală intimă, uneori inconştientă), dar ulterior ei vor avea prea puţine ocazii de a se manifesta pur solistic, în timp ce activitatea de ansamblu, de orchestră, va fi preponderentă pentru cei mai mulţi dintre ei (fie profesionişti sau amatori).

Aşadar, din punct de vedere metodic, este necesară restabilirea unui echilibru în importanţa acordată cântatului de tip solistic (necesar şi el, fără discuţie, de exemplu în părţile solo dintr-o simfonie) în raport cu cântatul în formaţie, în "interiorul" armoniei produse de celelalte intrumente împreună, în cadrul ritmului general al formaţiei, în dozarea relativă la ambientul dinamic al celorlalţi participanţi la execuţie etc.

Dacă ar fi să încercăm să aflăm câteva dintre cauzele ce au produs dezechilibrul amintit, o privire istorică generală ne dezvăluie apariţia spiritului excesiv solistic, individualist, ca fiind caracteristic perioadei virtuozilor sec.al XVIII, dar mai ales al XIX-lea, chiar şi al XX-lea (concertul cu solist al clasicismului, respectiv şi mai ales al romantismului), deşi germeni ai respectivei situaţii s-au manifestat în toate epocile muzicale - să ne gândim, spre exemplu, doar la trouveri, minnesängeri, trubaduri…

O altă cauză ar fi dezvoltarea unui spirit excesiv "profesionalistic", profesionistul considerându-se mult "deasupra" amatorilor de muzică, cu care evită să se amestece. Ca fapt

divers, a devenit aproape o regulă constatarea că "soliştii" nu reuşesc aproape niciodată să se adune într-o formaţie mai stabilă, în timp ce amatori mai modeşti (instrumental, dar nu numai) reuşesc mai uşor "să închege" o formaţie oarecare şi să cânte cât de cât mulţumitor, dar cu o mare bucurie şi satisfacţie.

ŞI ajungem astfel la un viciu mai grav, care atinge însuşi unul dintre sensurile artei, chiar ale fiinţei umane, şi anume *comunicarea*. Omul nu poate fi gândit în afara relaţiei cu semenii săi. *Relaţia cu ceilalţi* vizează bunătatea, frumuseţea, dreptatea etc. şi doar reflectarea reciprocă prin comunicare dă valoare tuturor acţiunilor şi felului de a fi al omului.

Atunci când elevul instrumentist se concentrează de-a lungul mai multor ani *doar* asupra realizării sale pur instrumentale, el riscă să se închidă într-un circuit meschin, de multe ori doar tehnic, în care printr-o exersare viciată de repetarea mecanică de foarte multe ori, se poate pierde obişnuinţa firească a deschiderii spre un altul, spre celălalt, spre ceilalţi. Şi se poate ajunge la situaţia paradoxală ca studiul (individual) la un concert, studiu făcut tocmai cu scopul finalizării sale în prezentarea, în "comunicarea" sa în faţa celorlalţi, să nu-şi mai atingă ţinta, asistând doar la o simplă "execuţie" indiferentă… Comunicarea cu celălalt - cu publicul, în cazul interpretului - începe, în mod surprinzător, cu *ascultarea* lui. Limba română a dat sensuri atât fizice sonore, cât şi sufleteşti - ca şi gnoseologice - noţiunii de "a asculta". Toate aceste înţelesuri sunt valabile şi în cazul muzicii.

Cântatul în ansamblu, la o privire mai atentă, se descoperă a fi tocmai o "şcoală" deosebită a ascultării şi comunicării (artistice şi umane), o şcoală a ascultării *pentru* comunicare. Instrumentiştii (elevii) trebuie să se asculte unii pe alţii, tehnic, sonor. Ei trebuie să-şi adapteze intonaţia, dinamica, în funcţie de ceilalţi. Şi aceasta clipă de clipă, în timp real şi nu ca în timpul studiului individual, când elevul, de multe ori îşi urmăreşte un ideal tehnic şi interpretativ doar al său, proiecţie a exemplificării profesorului şi a audiţiilor, a înregistrărilor unor mari interpreţi.

În cadrul ansamblului este vorba deci de a adapta parametrii tehnici proprii ai execuţiei la o realitate sonor-muzicală înconjurătoare, pe care instrumentistul o apreciază în urma ascultării imediate. El trebuie să caute să-şi aducă o contribuţie cât mai importantă la îmbunătăţirea efectului, a performanţei sonore şi muzicale de ansamblu - şi aceasta tot timpul în funcţie de ceilalţi. Deja la acest nivel lucrurile se conexează cu aspectele sufleteşti, morale, spirituale.

Instrumentistul individualist, în narcisismul său atât de exersat, poate fi convins de valoarea sa indiscutabilă, sub toate aspectele. În formaţie, considerând că el cântă cel mai bine (manifestare a orgoliului orb), el aşteaptâ ca toţi ceilalţi "să se ia" după el: ceilalţi cântă fals, el niciodată; ritmul lui este cel mai bun şi totdeauna celalţi trebuie să se dozeze dinamic după el, eventual să cânte toţi "mai uşor", pentru ca să se relifeze tonul său "deosebit". Şi aceasta făcând abstracţie bineînţeles de intenţiile compozitorului, de caracterul piesei sau de cerinţele scriiturii.

Cât de departe este această viziune de una dintre regulile nescrise ale cântatului în ansamblu, care spune - mai în glumă, mai în serios - că atunci câand toţi ceilalţi cântă fals, trebuie şi tu să cânţi fals, ca să fie bine ! Ceva adevărat există, desigur, chiar şi în acest caz. Să ne gândim la situaţia unui mic grup, în care instrumentele, urcând sau coborând în funcţie de temperatură, toate s-ar acorda mai sus sau mai jos faţă de "la"-ul de diapazon. Cât de caraghios ar fi cel care ar avea pretenţia să ţină "la"-ul corect, după care ar trebui să se ia

ceilalţi. Bineînţeles că este de preferat "media" intonaţional -armonică relativă, care sună cel mai satisfăcător.

Cântatul în ansamblu este astfel şi o şcoală a relaţiilor pozitive între oameni, o şcoală a echipei, a aprecierii obiective, a calităţilor celuilalt şi a insuficienţelor proprii recunoscute, a complementarităţii necesare şi binevoitoare între membrii formaţiei (ansamblului), între oameni în general.

Întoarcerea, chiar şi numai în scop didactic, la un repertoriu (ca cel din *Culegere*) al unei perioade de practicare a muzicii de formaţie cu bucurie şi cu voioşie, cu bunăvoinţă sau măcar cu amabilitate, este de mare folos şi pentru îmbogăţirea sufletească - poate mai ales sufletească - esenţială pentru elevul flautist, de fapt pentru omul în drumul şi efortul său de formare şi de regăsire a sa.

*

La capătul parcurgerii pieselor cuprinse în *Culegere* sperăm să fi fost suficient argumentată compatibilitatea repertorială a celor două tipuri de flaut (drept şi traversier), în încercarea noastră de a folosi piese destinate cu predilecţie flautului drept pentru formaţii de flaute traversiere.

Totodată sperăm să fi fost dovedită convingător necesitatea unor astfel de formaţii pentru formarea şi dezvoltarea deprinderilor de cântat în ansamblu - ca şi importanţa acestui fel de deprinderi pentru personalitatea muzicianului flautist, încă de la începuturile formării sale.

Iar mijlocirea pentru elevi a experienţei emulative a cântatului în ansamblu este deja un act artistic ce se va împlini mereu în alte şi alte reprize de cântat în ansamblu.

Oricum, repertoriul propus va putea prilejui oricărui amator de muzică clipe de aleasă satisfacţie, cu ocazia interpretării sau numai a ascultării compoziţiilor cuprinse în el.

*

Într-un context pedagogic ce-şi propune (aproape) în exclusivitate emanciparea unor personalităţi solistice (dublate sau nu de viziuni stilistice adecvate şi de abilităţi tehnice), volumul de faţă vizează readucerea în actualitate a necesităţii de educare a micilor instrumentişti (flautişti, în acest caz) nu numai ca spirite independente, preocupate doar de propria pregătire profesională, ci şi ca personalităţi treptat formate, capabile să evolueze în cadrul unui ansamblu cameral, situaţie în care contează nu atât performanţele individuale, cât efectul sonor şi estetic colectiv.

În principal, aspectul tehnic intrinsec al fiecărei lucrări reprezintă o condiţie premergătoare întâlnirii a doi sau mai mulţi tineri instrumentişti, astfel încât, în momentul executării piesei (sau pieselor), elevii să fie deja familiarizaţi cu cerinţele tehnice şi expresive reclamate de partitra aflată în faţă. Aşadar, accentul va cădea pe acordajul în ansamblu şi pe sincronizare, pe ascultarea conştienta a efectului sonor (aspect important în special in cazul interpretării lucrărilor pentru 4 şi 5 flaute).

În altă ordine de idei, faptul că piesele cuprinse în acestă *Culegere* epuizează şi valorifică creator aproape toate problemele tehnice şi expresive cu care se confruntă un tânăr flautist, determinându-l ca, prin integrarea sa în cadrul unui ansamblu relativ flexibil şi permeabil (alcătuit în exclusivitate din colegi de clasă sau de generaţie), să conştientizeze rolul său activ în redarea la superlativ a unor mici bijuterii muzicale. Mai mult chiar, prin aprofundarea şi asimilarea expresivă a unor aspecte de ordin tehnic (precum articulaţia,

respiraţia, intonaţia etc.) şi apoi sublimarea acestora în micro-universuri sonore pe deplin individualizate cum sunt prototipurile componistice simple, rămase totuşi de referinţă (precum cântatul în canon, cântatul responsorial - dialogat, alternanţa secţiunilor solistice cu cele de ansamblu) constituie modalităţi adecvate intenţiei de a suscita atenţia şi interesul elevului în vederea unei abordări de profunzime a repertoriului flautistic universal, cu surprinderea exactă a detaliului (şi detaliilor) stilistic(e) şi istoric(e) care caracterizează fiecare lucrare, precum şi integrarea acesteia într-o anumită conjunctură culturală.

Cântatul în mici ansambluri - care, pe de o parte, oferă iluzia unei solistici accesibile şi agreabile, iar, pe de alta, estompează şocul emotiv al unei apariţii scenice individuale - reprezintă o necesitate a formării muzicale a micilor instrumentişti, feriţi astfel, cu tact şi profesionalism, de ispita orientării către unilateralitatea studiului în singuratate. Astfel, în realizarea acestei *Culegeri* s-a avut în vedere importanţa pe care stimularea spiritului de colaborare (specific lucrului în echipă) o are pentru formarea caracterului şi personalităţii viitorilor instrumentişti. Iar printre variatele metode şi experimente pedagogice, un loc esenţial îl ocupă socializarea micilor muzicieni, plasarea acestora într-un context psihologic care să încurajeze exteriorizarea sensibilităţii şi trăirii artistice individuale, punerea acesteia în rezonanţă cu reacţiile şi stările celorlalţi participanţi (colegi şi profesori) la implinirea actului muzical.

Note sumare asupra compozitorilor şi pieselor

Aceste note se referă mai puţin la compozitorii foarte bine cunoscuţi, ca J.S.Bach, G.Fr.Haendel sau H.Purcell, cât este vorba mai ales despre compozitori uneori pe nedrept uitaţi astăzi, de muzicieni pe care valoarea lucrărilor lor nu ne îngăduie totuşi să-i tratăm drept "minori".

Ordinea prezentării lor este aproximativ aceiaşi cu cea a apariţiei lor în *Culegere*.

Thomas Britton (1644-1714) a fost unul dintre cei mai remarcabili şi influenţi amatori de muzică din timpul său. Născut la Higham Ferrers, Northamptenshire, şi-a petrecut viaţa lucrând ca şi comerciant de cărbuni. El organiza săptămânal concerte într-o încăpere alăturată depozitului său de cărbuni din Clerkenwall, Londra, care atrăgeau un cerc larg de prieteni, din cele mai diverse categorii sociale. Între aceştia se numărau personalităţi notabile ca: G.Fr.Haendel, J.ChPepusch, poetul J.Hughes şi anticarul Thomas Hearne - ca să menţionăm doar câţiva dintre ei. Piesele din *Culegere* fac parte dintr-o colecţie datată 1697, ce cuprindea duete aranjate de Th.Britton. Ele aparţin epocii lui H.Purcell şi sunt luate îndeosebi din repertoriul muzicii de teatru, pentru care exista un mare interes în Anglia. Deşi piesele au fost concepute pentru două flaute drepte, ele pot fi cântate cu orice alte instrumente de un ambitus comparabil.

Numele de autori ce apar în continuare în fruntea unor mici piese pentru două flaute, **Mr.Waldens**, **Mr.Gasparini**, **Mr.E.D.**, **Mr.King**, **Mr.Tenoes**, **Mr.H.Purcell** etc. sunt cele ale unor muzicieni probabil binecunoscuţi în epocă, între care pe unii îI identificăm cu uşurinţă, pe alţii mai greu sau deloc. Piesele respective fac parte dintr-o colecţie de duete publicată în 1738 la Amsterdam de către editorul muzical Pierre Mortier, sub titlul "Duos Anglois des differents maitres a 2 Flutes ou Violons".

Sonata atribuită lui **William Gorton** face parte dintr-o colecţie de la începutul sec.al XVIII-lea, care cuprindea piese pentru două flaute, cântări de psalmi, motete etc. El a fost unul dintre bunii organişti şi a activat lângă Londra , la Greenwich.

Daniel Purcell (cca.1663-1717), organist la Oxford şi Londra, compozitor a foarte multă muzică de scenă, a fost umbrit de personalitatea celebrului său frate Henry; însă Daniel a fost de asemenea o personalitate remarcabilă a epocii sale. Sonata sa din *Culegere* este preluată din "A choice Collection of Aires or Arriette's for two flutes", publicată de J.W.Walsh în 1707.

Robert Valentine (cca.1680-1735) s-a născut în Leicester şi a activat în prima jumătate a sec.al XVIII-lea. A petrecut un timp în Italia şi Germania. Piesa sa din *Culegere* este a treia dintre cele 12 " sonate a due oboe su l'aria di tromba" (1719 ?), fiind transpusă cu o terţă mică mai sus.

"Sonata a II-a a due flauti" de **Johannes Mattheson** (1681-1764) face parte dintre sonatele publicate la Amsterdam în 1708 sub titlul "XII Sonates à 2 et 3 flutes sans basse, 1.oeuvre", care datează dintr-o perioadă creatoare timpurie a lei Mattheson. Acesta a fost o personalitate multilaterală, care s-a remarcat ca şi compozitor de muzică bisericească şi de operă, ca director muzical al Catedralei şi capelmaestru al prinţului de Schleswig-Holstein. Sonatele cuprinse în opusul său nr.1 sunt capodopere de compoziţie care depăşesc în mod considerabil lucrările sale de mai târziu, ca prospeţime şi originalitate a inspiraţiei.

Culegerea propune în continuare patru dintre cele 12 mici fantezii publicate de **J.Burkhardt** pe la 1740.

Partea dedicată pieselor la două flaute se încheie cu doi dintre cei mai importanţi compozitori ai istoriei muzicii, **J.S.Bach** (1685-1750) şi **G.Ph.Telemann** (1681-1767). Din creaţia celui dintâi sunt prezente în *Culegere* trei extrase ("studii de orchestră"): din Cantata nr.46, "Schauet doch und sehet" (1723-1727), coralul "O großer Gott der Treu" pentru două flaute, sopran (întărit cu o trompetă), corzi şi continuo; din Cantata nr.65, "Sie werden aus Saba alle kommen" - partea introductivă pentru cor, doi corni, două flaute, două oboaie da caccia, coarde şi continuo; din Cantata nr.61, "Komm du suße Todesstunde" (1715) - secţiunea "Wenn es meines Gottes wille" pentru cor, două flaute, coarde şi continuo.

Sonata aleasă din creaţia lui G.Ph.Telemann face parte dintre cele şase duete apărute la Hamburg în 1726 sub titlul "Sonates sans basse, à deux Flutes traverses ou à deux Violons ou à deux Flutes à bec". În *Culegere* partitura este transcrisă din vechea cheie franceză de vioară în cheia sol curentă astăzi.

În cadrul activităţii creatoare a maestrului olandez **Jacob Regnart** (cca.1540-1599) cântecele sale germane pe trei voci "în stilul villanelelor napolitane sau italiene" (dintre care câteva sunt prezente şi în această *Culegere*) ocupă un loc special, pentru că ele i-au adus cel mai mare succes şi au devenit deosebit de cunoscute încă din timpul vieţii sale, prin intermediul a numeroase ediţii. - O observaţie tehnică: în aceste piese, ca şi în altele care urmează, partea flautului I este transpusă la octava superioară, aşa cum cântă flautul drept sopran, cel care este indicat în partitura originală.

Iniţialele J.C.F. de pe manuscrisul aflat sub formă de ştime în Biblioteca din Wolfenbuttel (Catalogul Vogel 50) par să indice pe compozitorul **Johann Cristoph Faber**, care a trăit în prima jumătate a sec.al XVIII-lea. Titlul original al piesei din *Culegere* este "Parties sur les Fleut dous à tre" şi trebuie observat ca notele destul de rare sub "do" de la vocea a treia (original scrisă în cheia de bas) să fie cântate cu o octavă mai sus.

Henry Purcell (1658-1695) este prezent cu patru scurte piese pentru trei flaute, selectate dintre multele tipărituri ce au răspândit întinsa şi valoroasa sa operă (sonate şi lucrări pentru orgă şi clavecin, operele "Dido şi Eneas", "Arthur", suite, compoziţii religioase etc.).

Lucrarea "Tafelmusik" a compozitorului **Johannes Fischer** (1646-1721) din Augsburg face parte dintre nenumăratele piese aparţinând muzicii de diveritsment a epocii preclasice. Manuscrisul cu acelaşi titlu din 1702, păstrat la Biblioteca orăşenească din Schwerin, cuprinde mai mult de o duzină de suite. Suita aleasă pentru *Culegere* este alcătuită de fapt din părţile mai interesante a două alte suite, respectând foarte liber forma generală de suită. Şi în acest caz, atunci când lucrarea este cântată cu trei flaute traversiere, trebuie avut grijă ca puţinele note ce coboară sub "do" să fie cântate cu o octavă mai sus.

Din imensa operă a lui **G.Fr.Haendel** (1685-1759) au fost alese doar două foarte scurte piese transcrise pentru trei flaute, marea majoritate a lucrărilor sale fiind uşor accesibile în multe alte ediţii.

Partea cu piese pentru trei flaute a *Culegerii* se încheie cu o Sonată în F-dur de **Johann Joachim Quantz** (1697-1773), compozitor deosebit de important pentru istoria dezvoltării flautului din punct de vedere tehnic şi repertorial. Cu titlul original "Sonata VI a tre flauti o Violini" din "Sonates en trio par Mr.Quantze, Oeuvre troisieme", piesa a fost transpusă cu o terţă mică mai sus, tonalitatea originală fiind D-dur.

O selecţie de dansuri la patru voci este preluată din culegerea lui **Melchior Franck**, apărută în 1604 cu titlul "Deutsche Weltliche Gesang und Täntze mut Vier (Fünff/Sechs) und acht Stimmen zur fröligkeit componiert, und im Truck verfertiget. Durch Melchioren Francum, Fürstlichen Sächs: Capelmeister zu Coburgk". Datele biografice referitoare la compozitor sunt foarte puţine, imprecise şi pline de erori. Nu se cunoaşte exact data şi locul naşterii, dar se pare că este originar din Zittam, unde s-ar fi născut pe la 1579-1580.

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525-1594), reformator în domeniul polifoniei prin impunerea unui stil echilibrat, cu puţine voci, fără abuzuri tehnice care să impieteze asupra accesibilităţii şi expresivităţii muzicii sale, apare în *Culegere* cu două Ricercare.

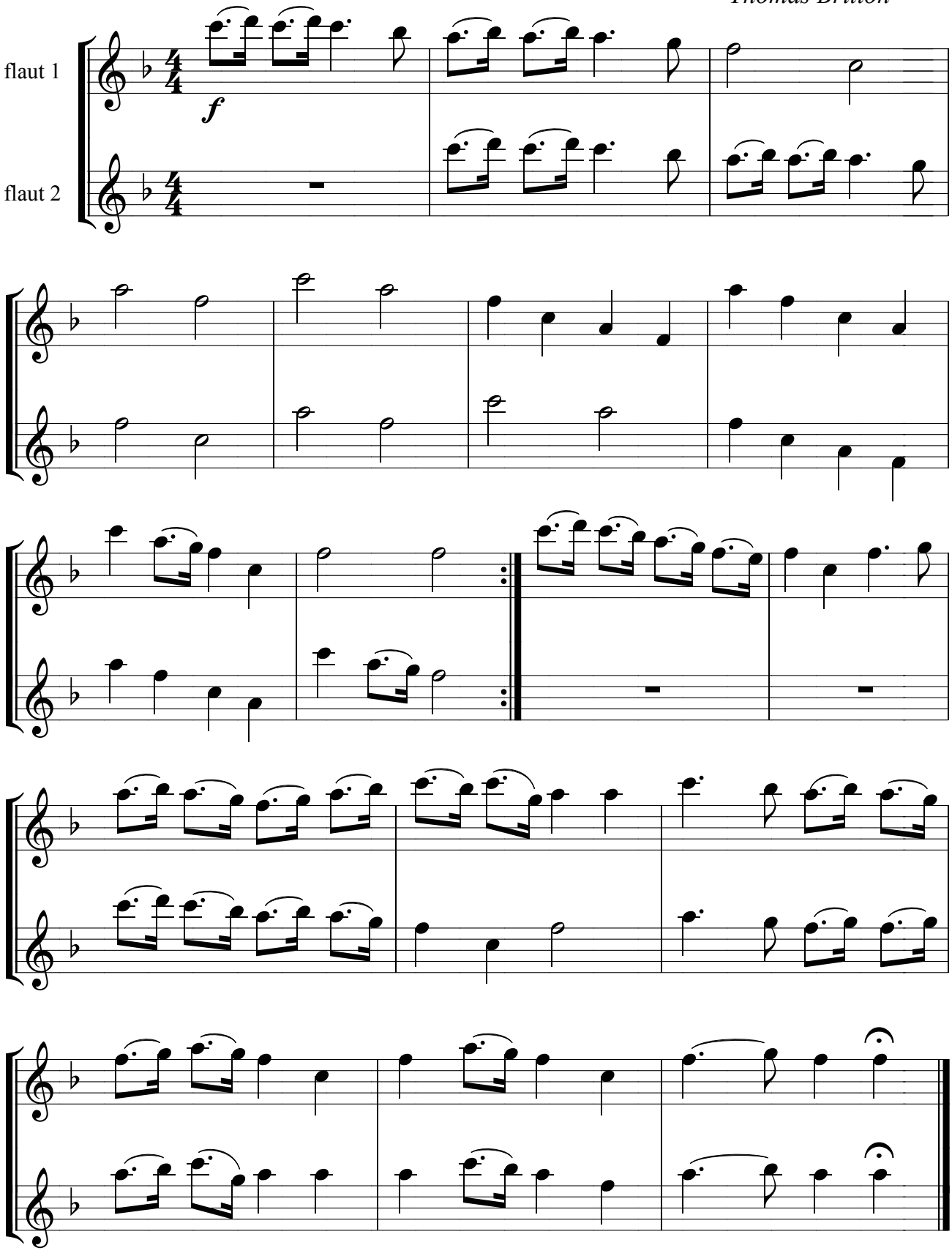
Ultimele piese, pentru trei până la cinci flaute, aparţin câtorva compozitori mai mult sau mai puţin cunoscuţi: **Michael Praetorius** (1571-1621), **Baldassare Donati** (cca.1530-1603), **Moritz Landgraf von Hessen** (1572-1632), **Melchior Frank**, menţionat mai înainte şi **Johann Hermann Schein** (1586-1630).

Prof.CORNELIA GRĂJDIAN

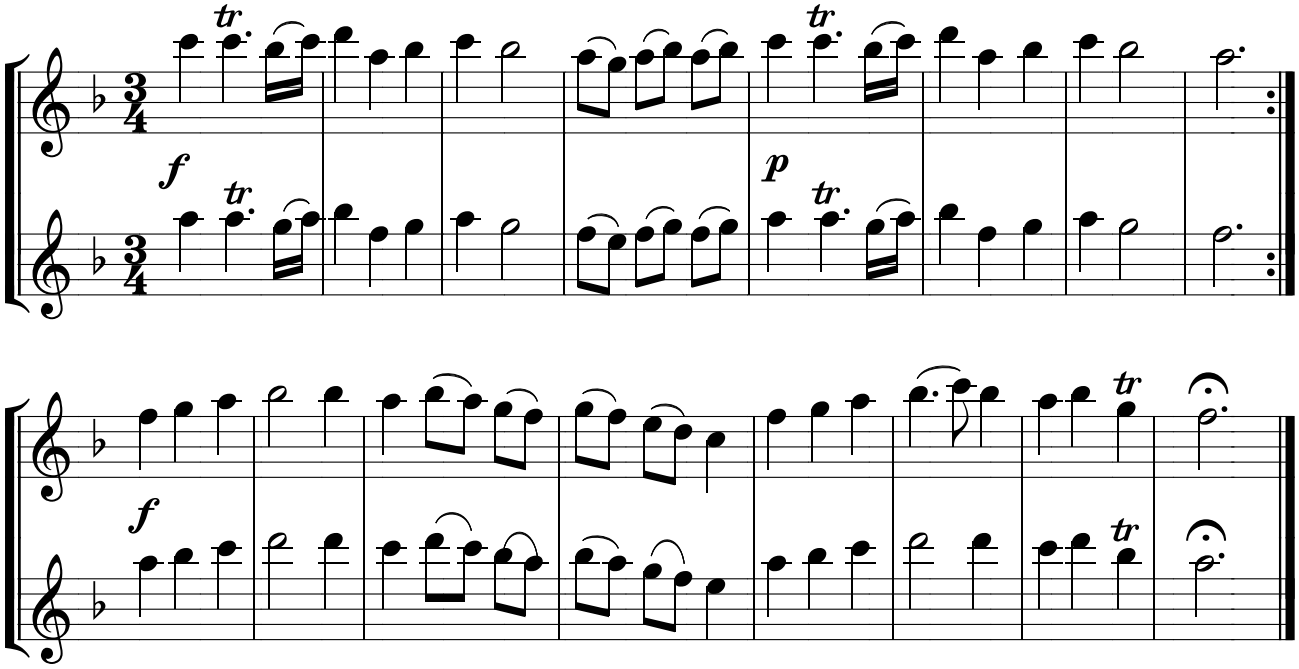
PIESE PENTRU DOUA FLAUTE

1 Trumpett - Trompetenstück

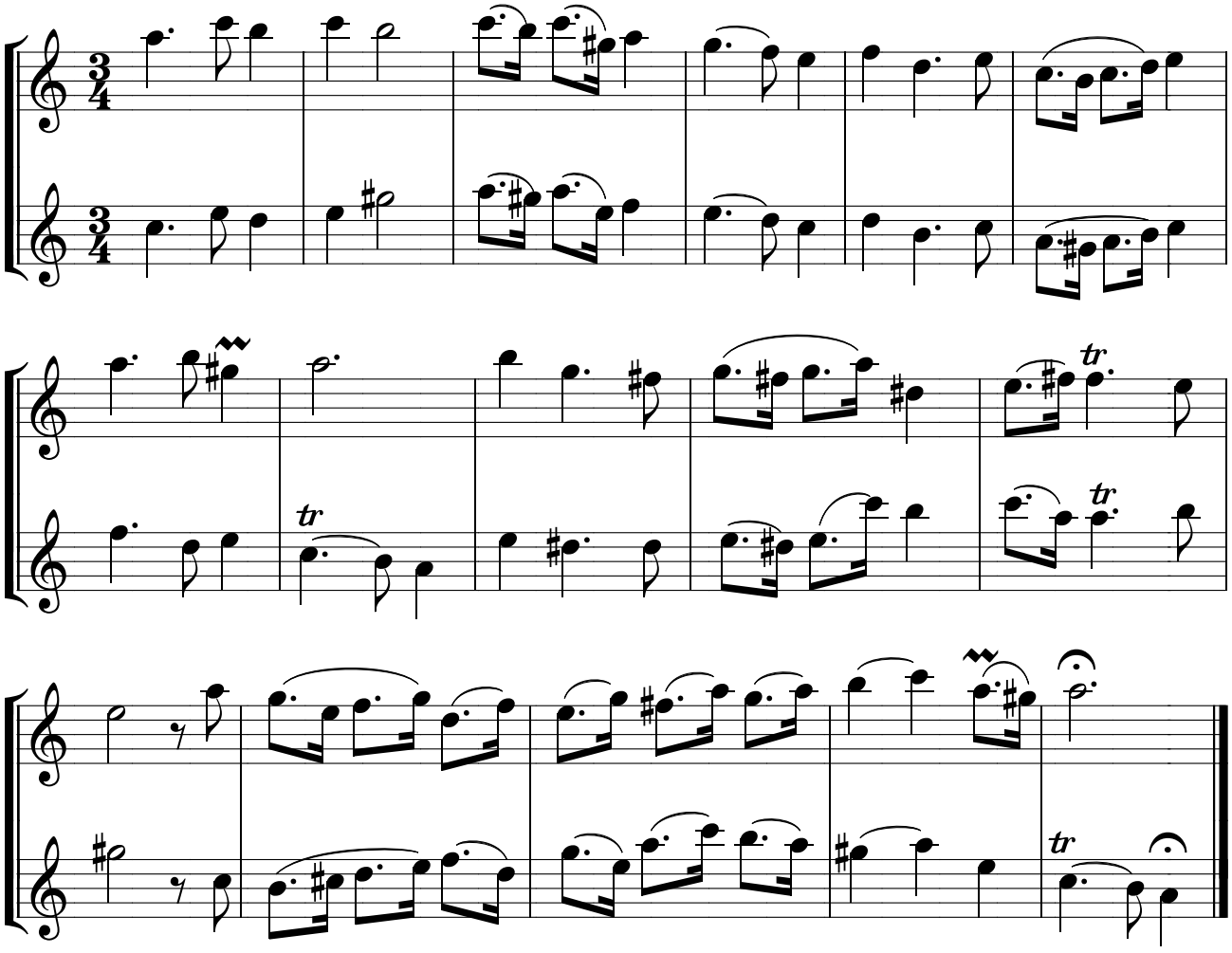
Thomas Britton



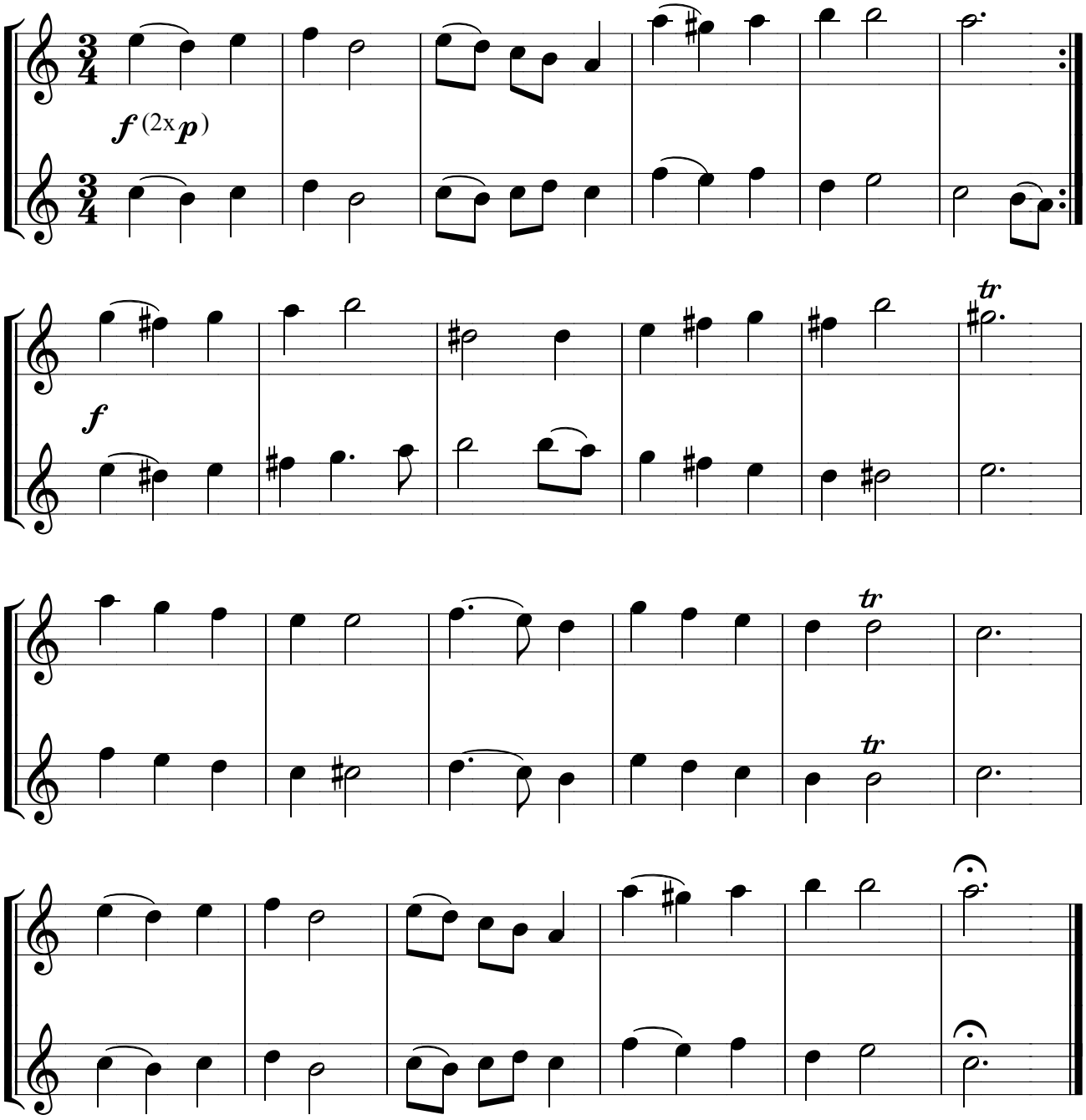
2 Minaway - Minuet



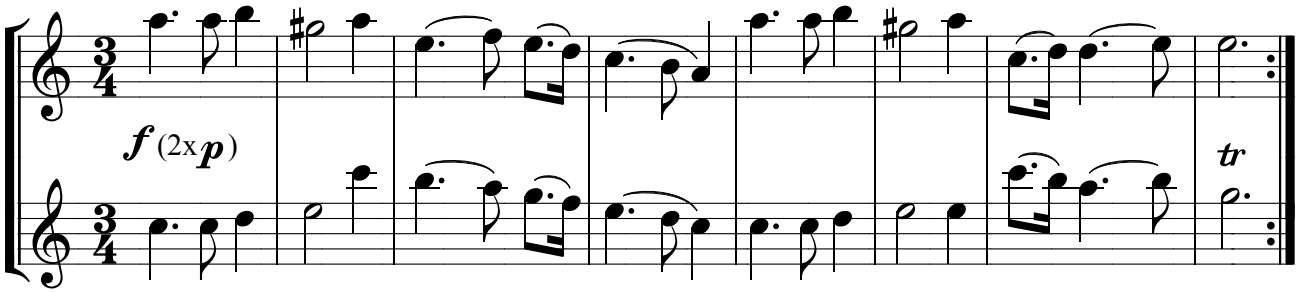
3 Simphony

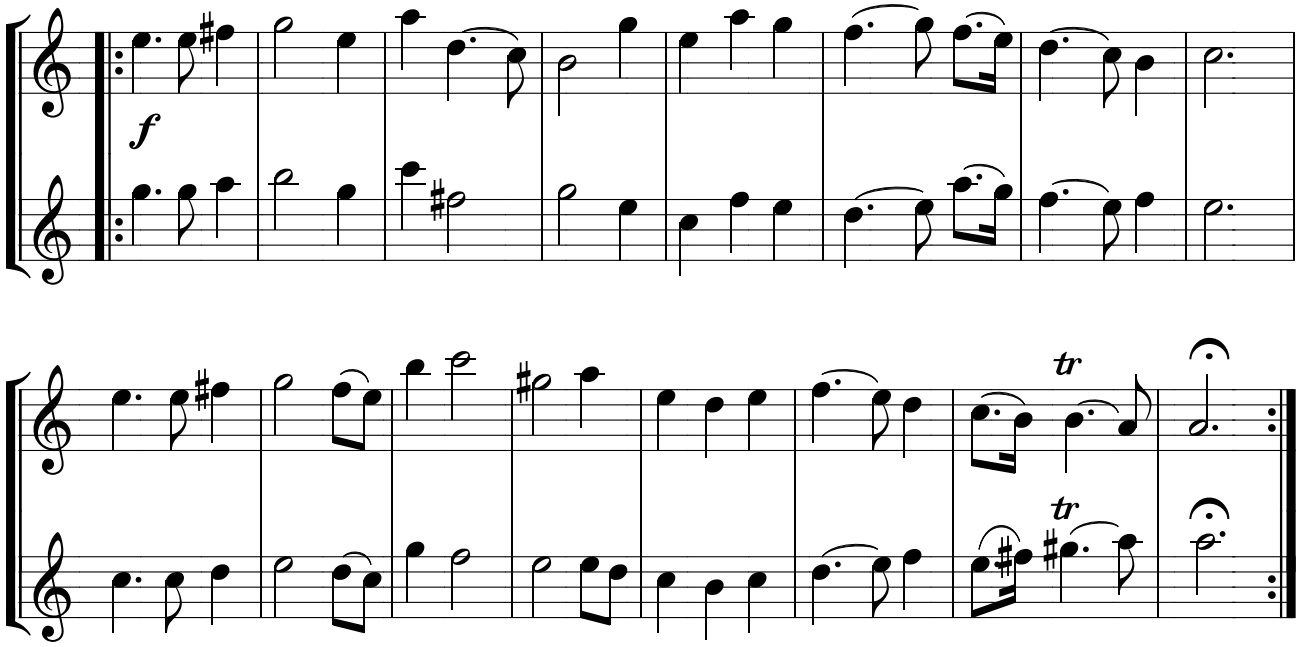


4 Round O - Reigen

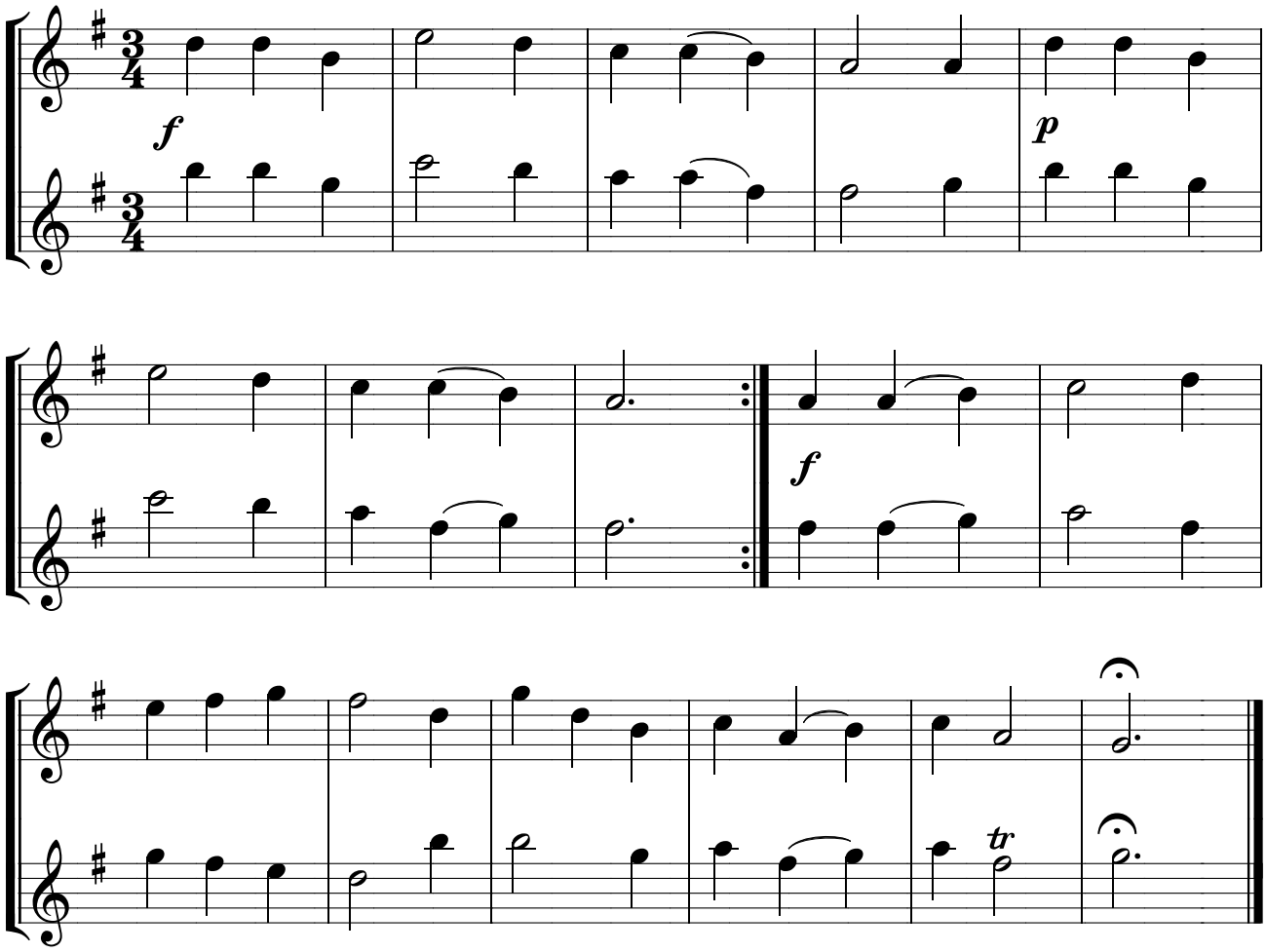


5 Simphony

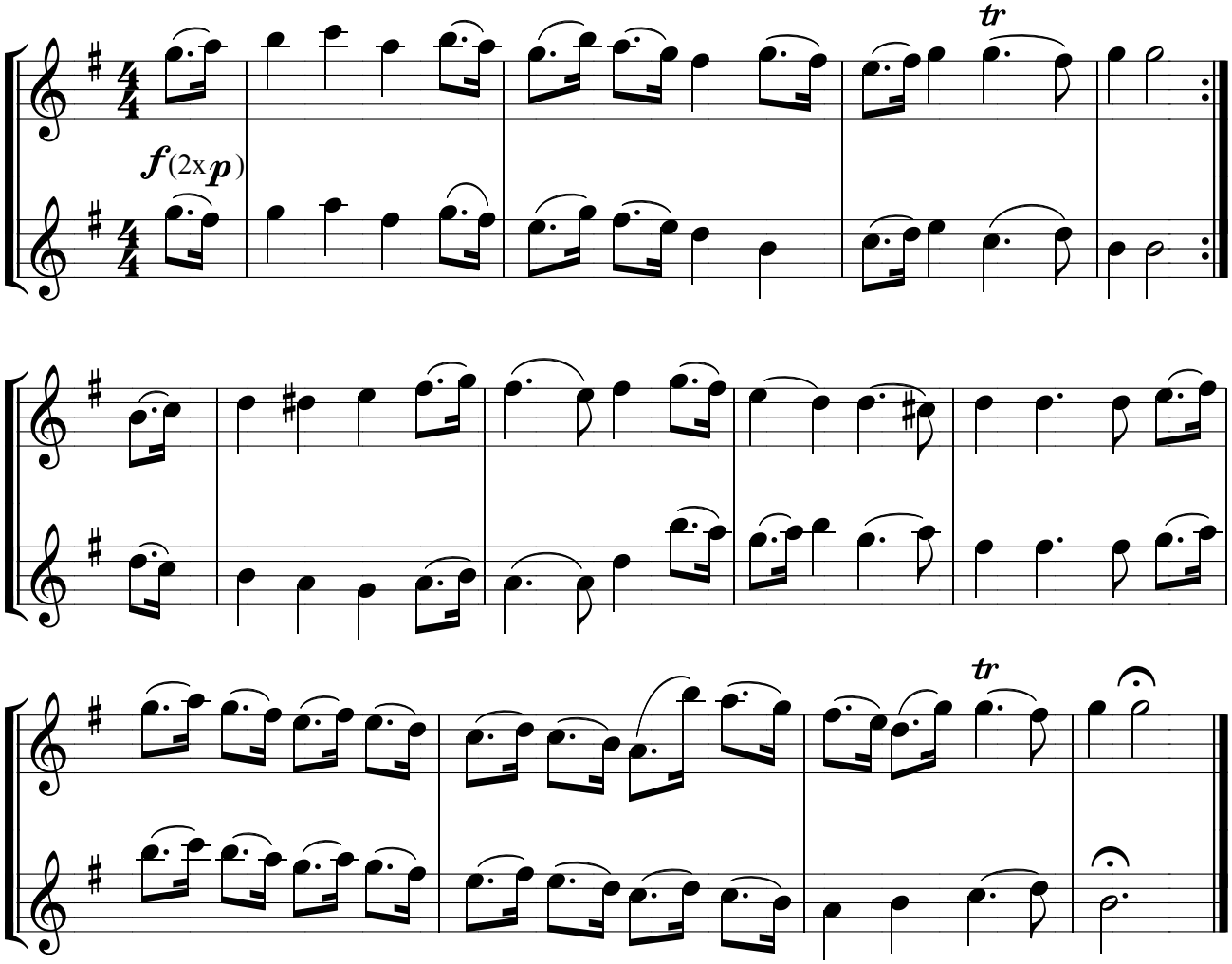




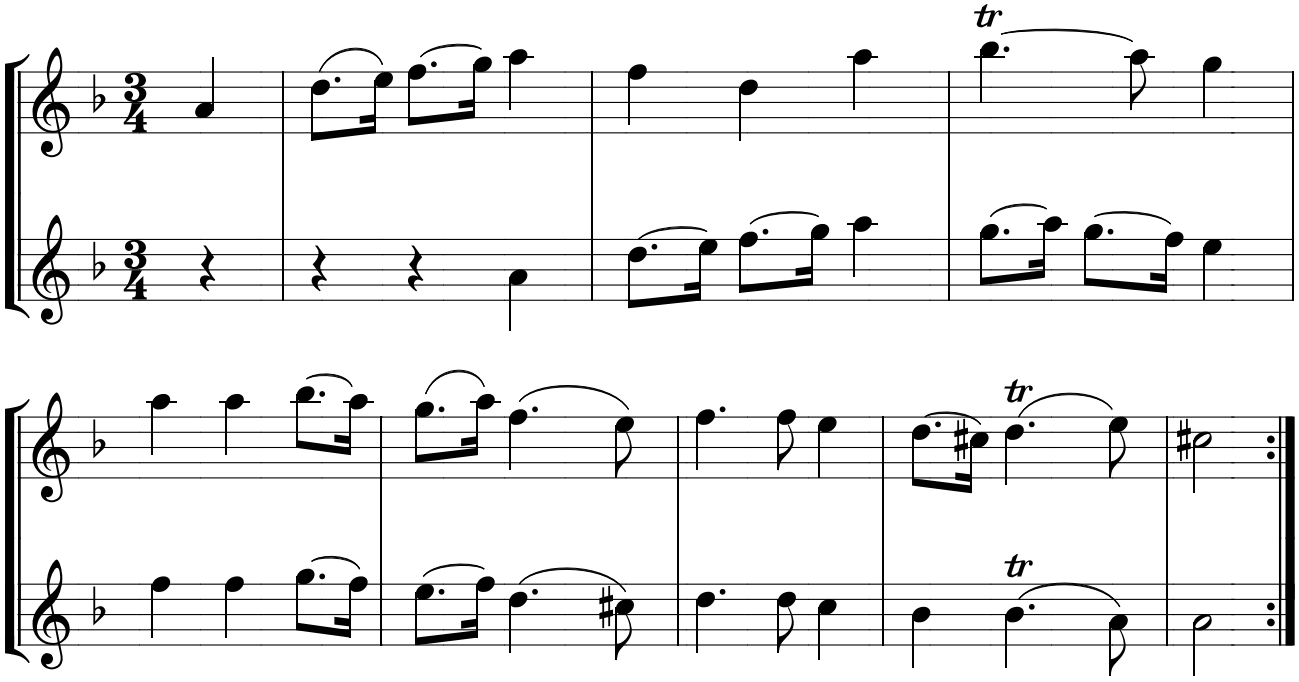
6 Minuett

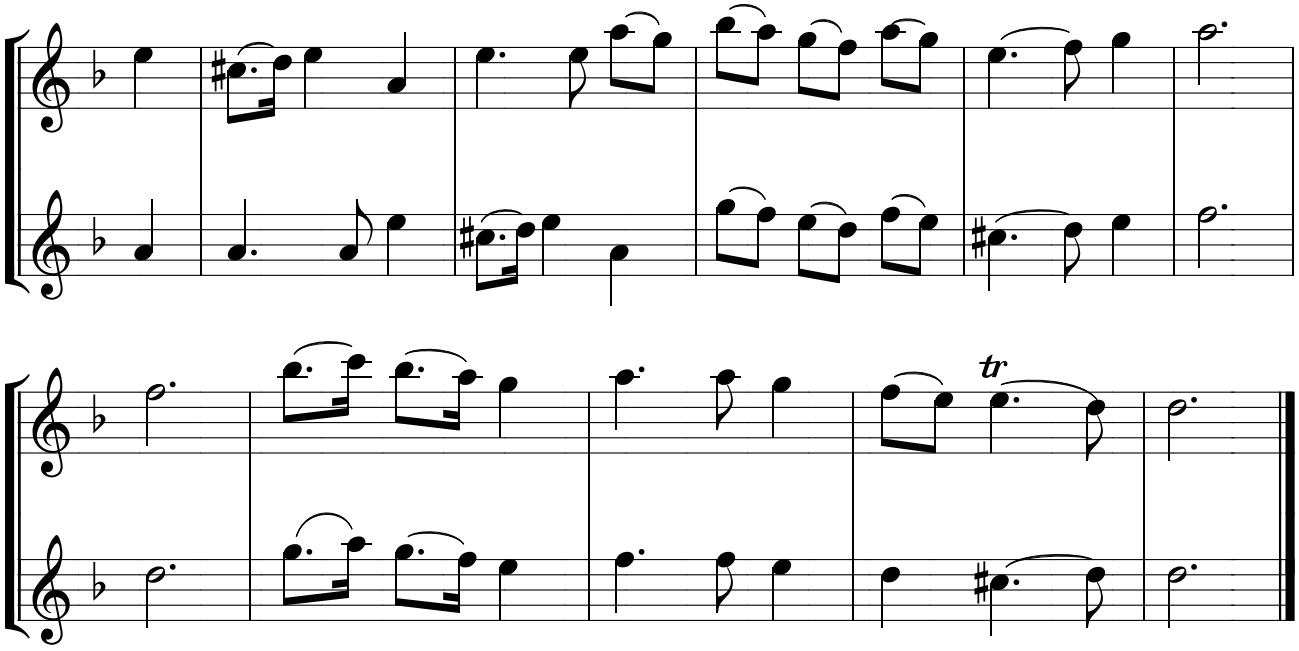


7 Boree

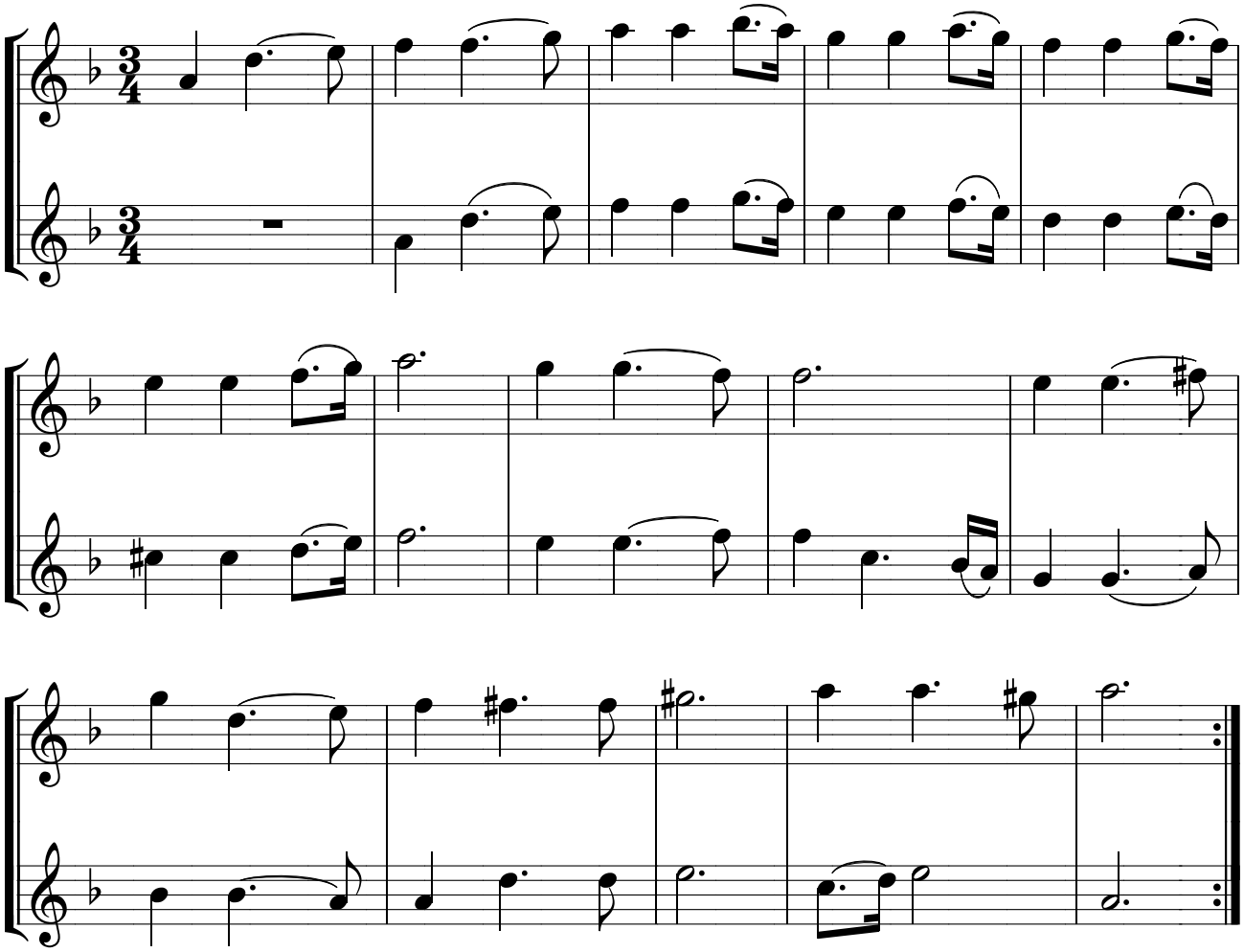


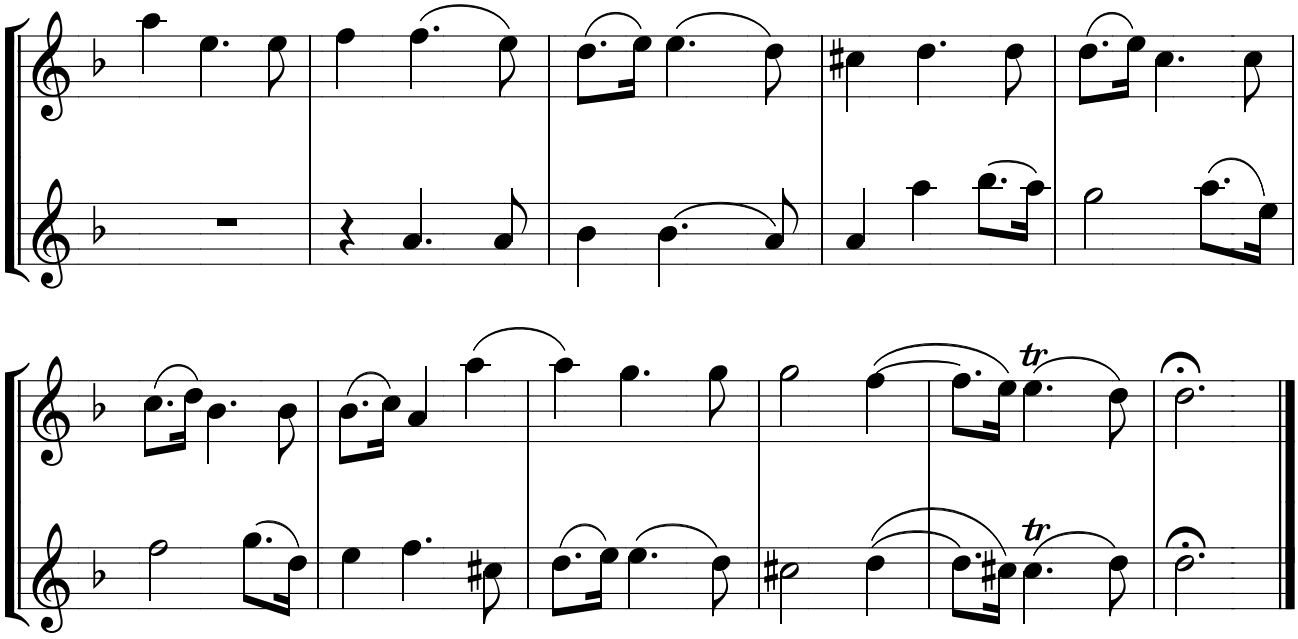
8 Brisk - Lebhaft



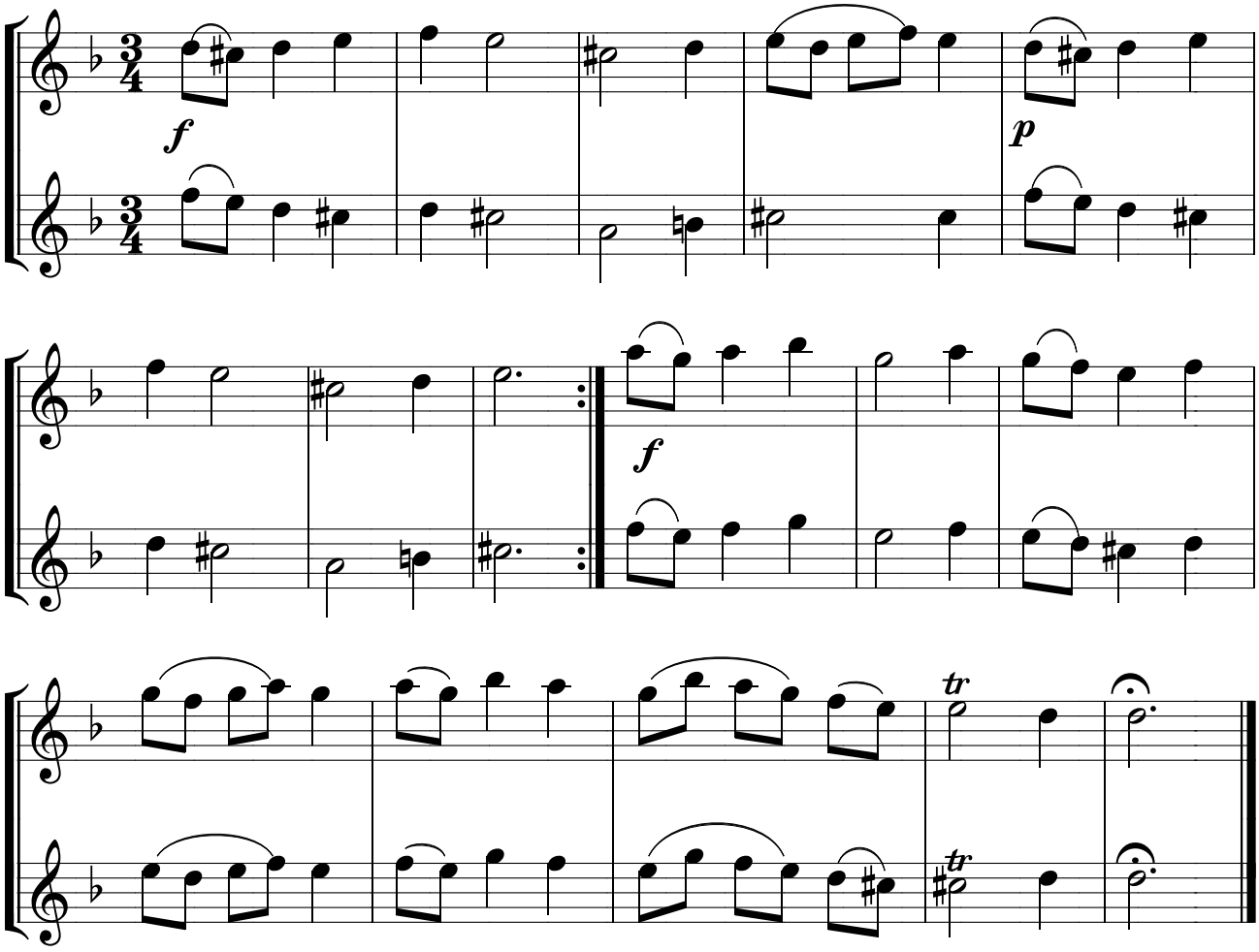


9 Simphony

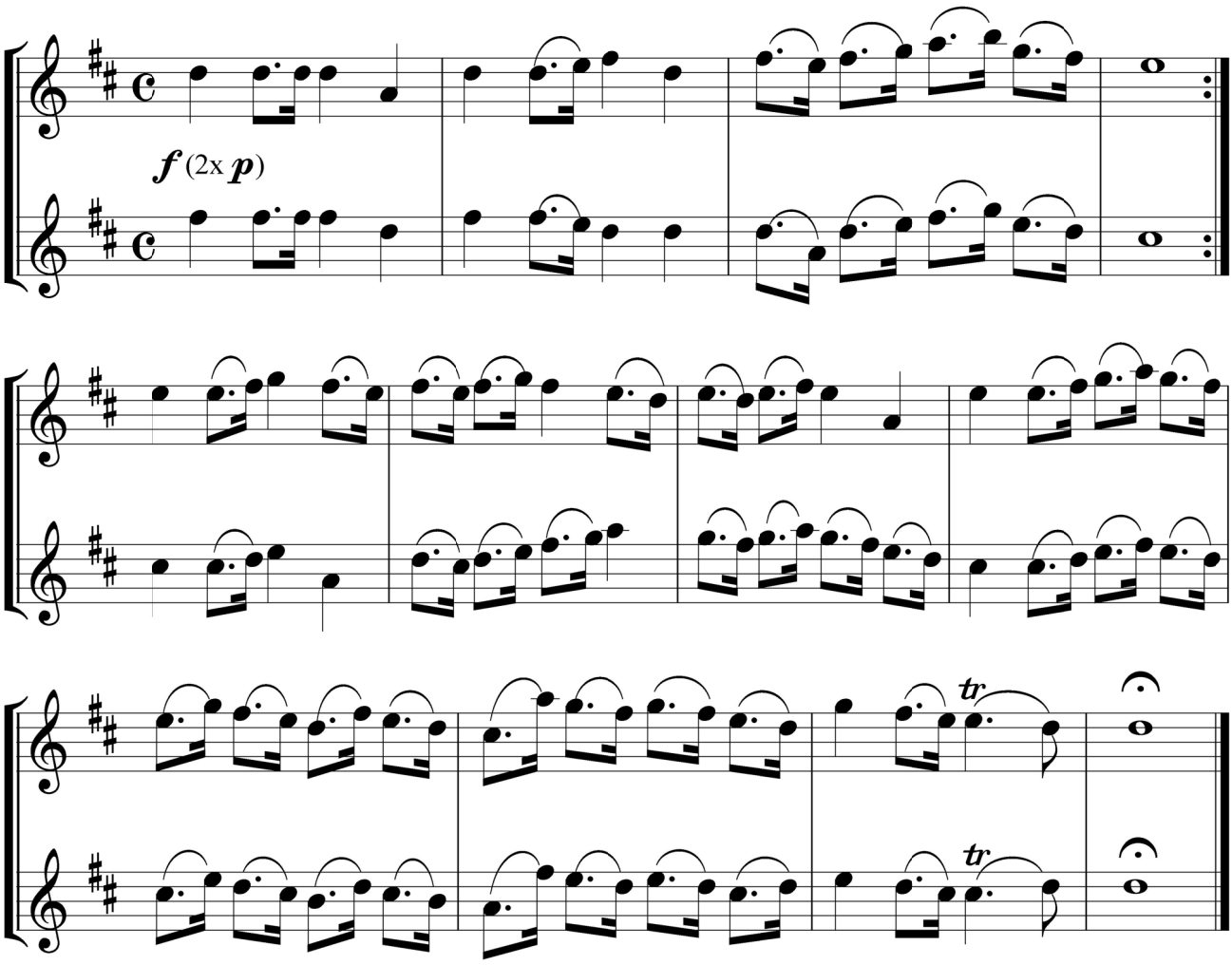




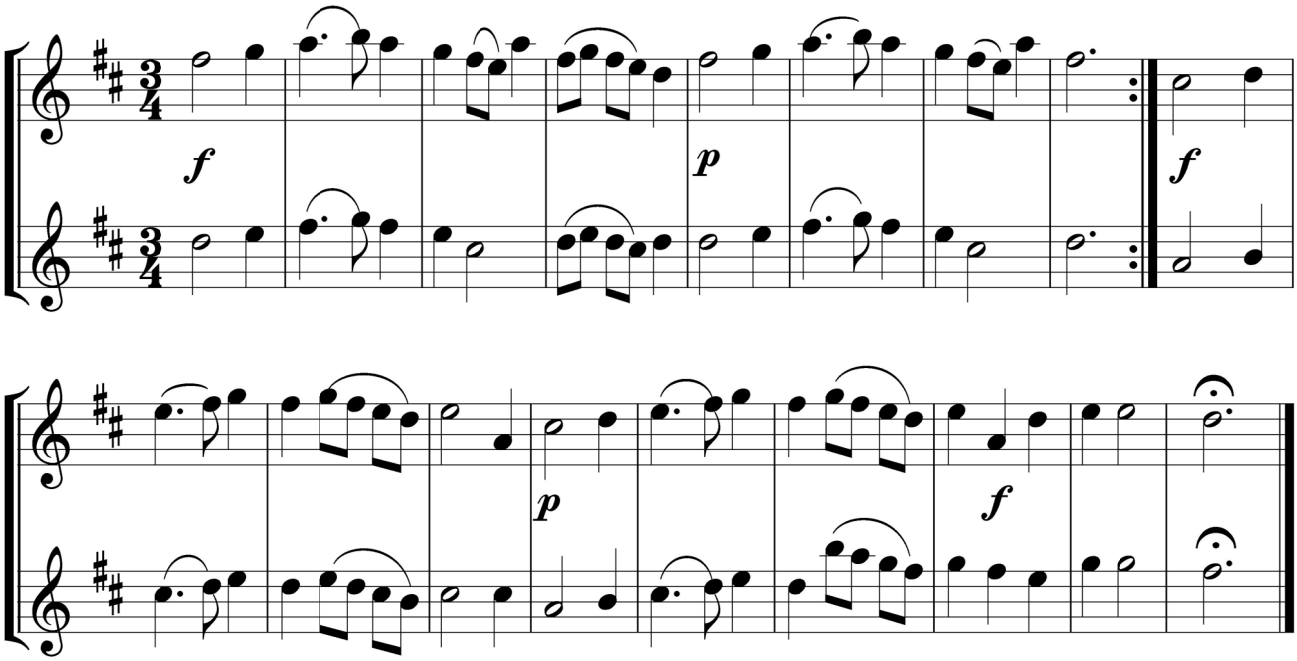
10 Minuett



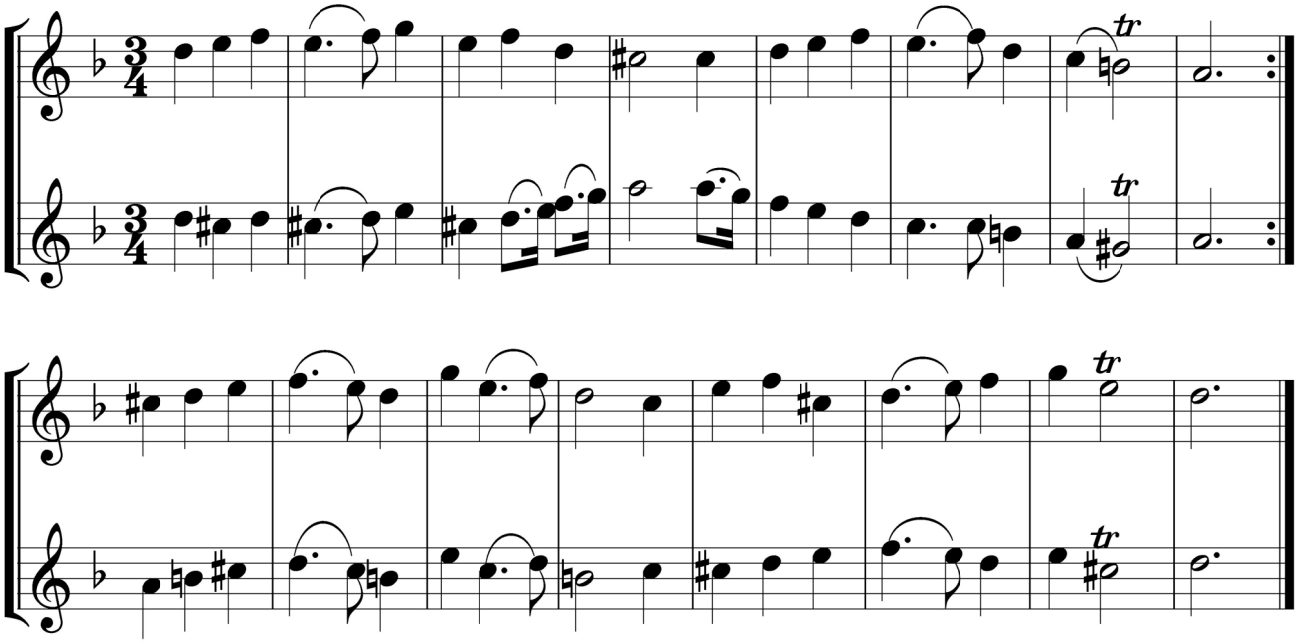
11 The Trumpett Tune - Trompetenstück



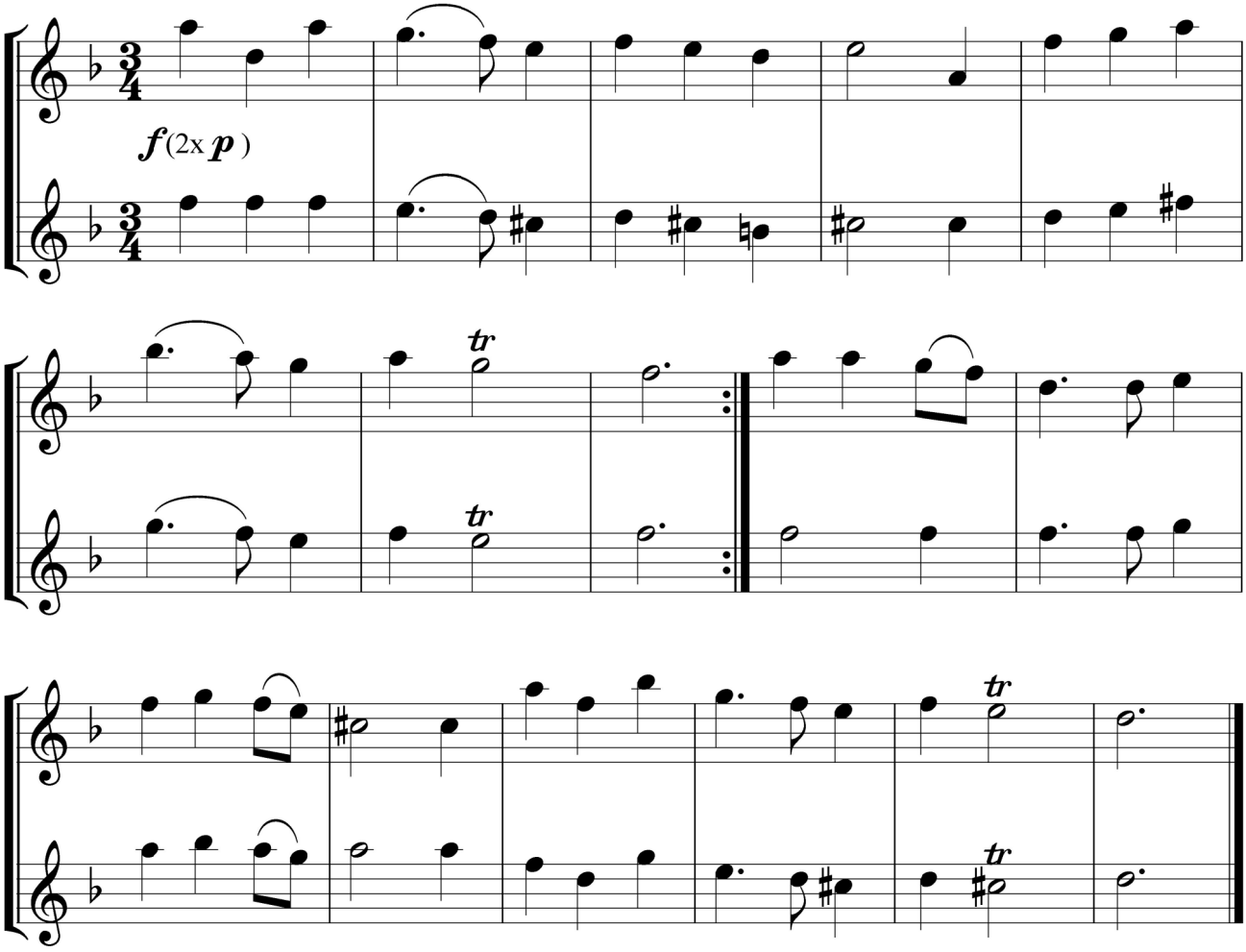
12 Minuett



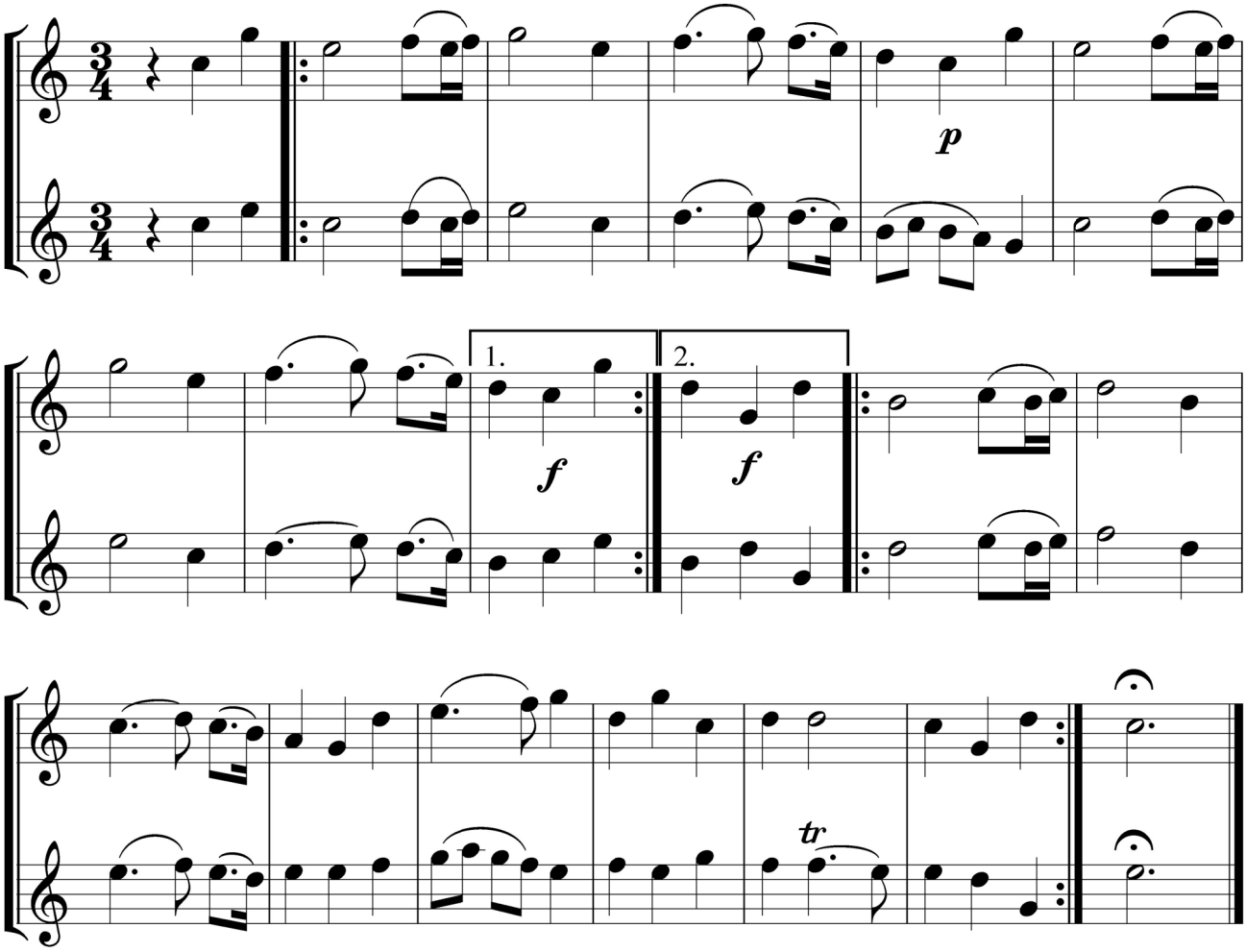
13 Song in the Opera - Opernlied



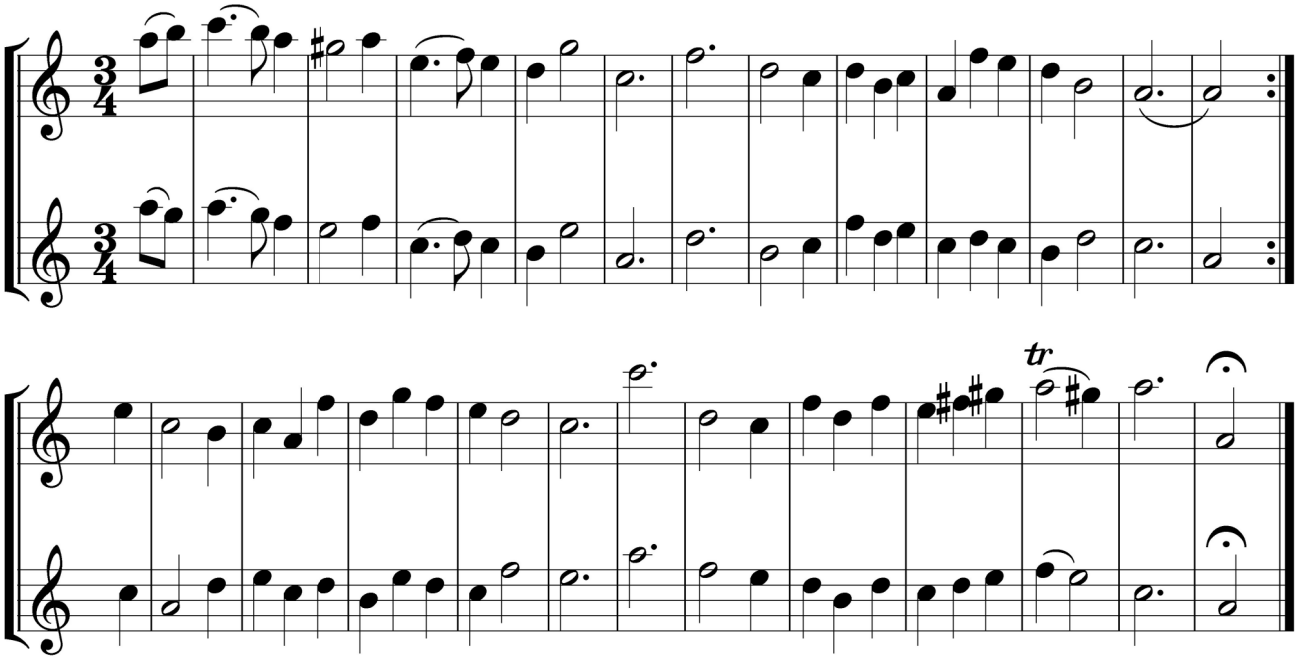
14 Minuett in the Opera - Opernmenuett



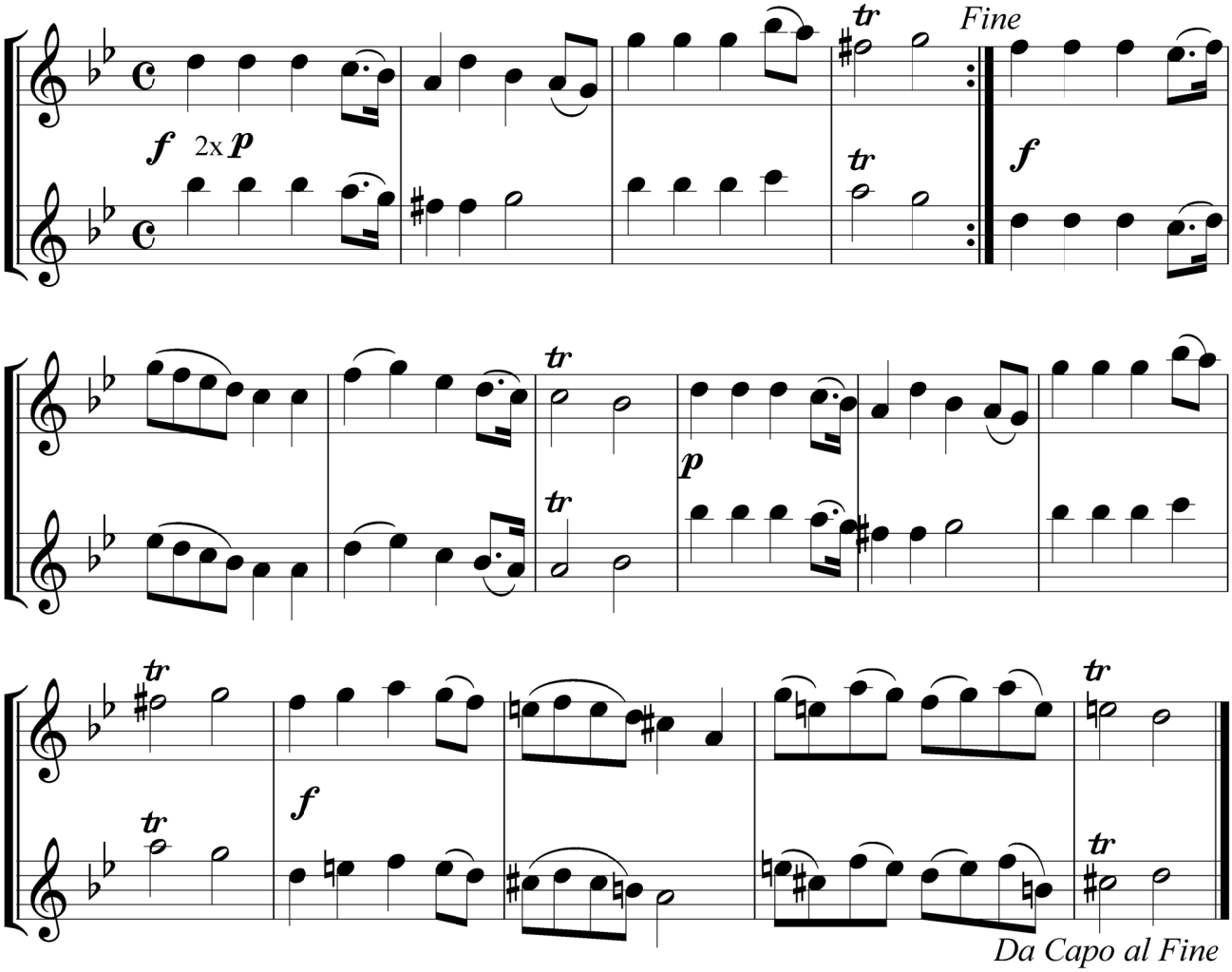
15 Minuett



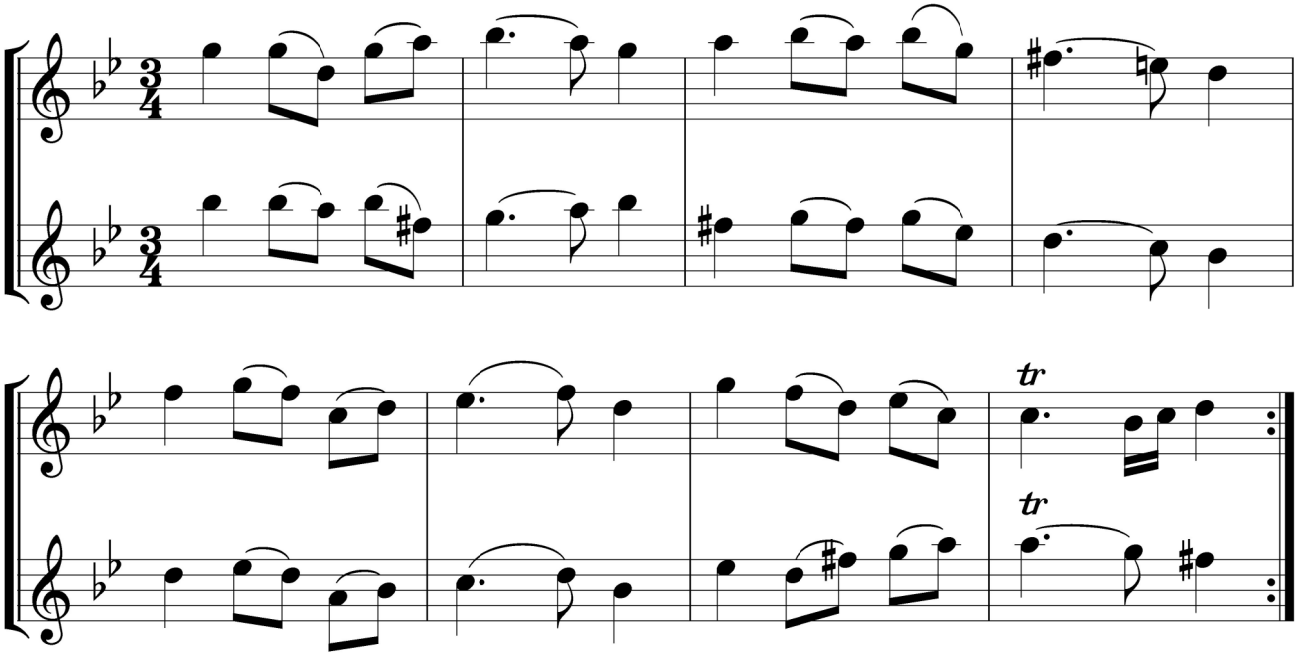
16 Jigg - Gigue

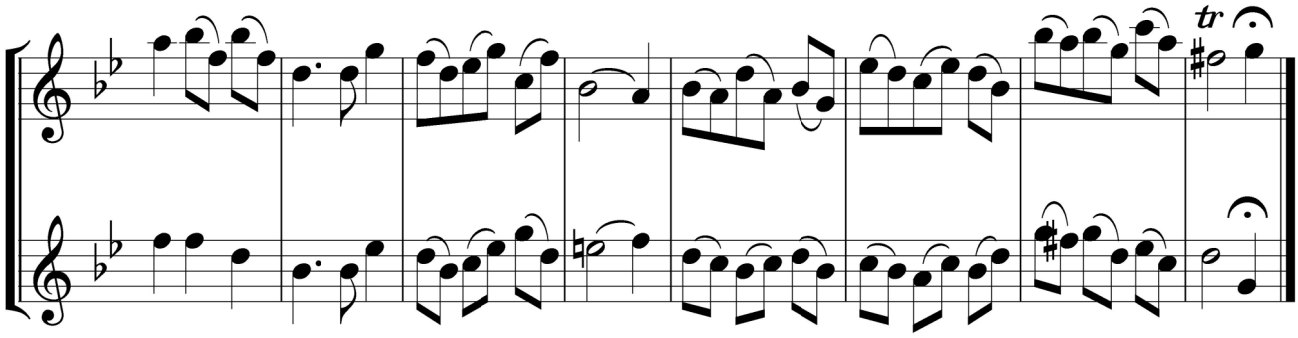


17 Round - Reigen

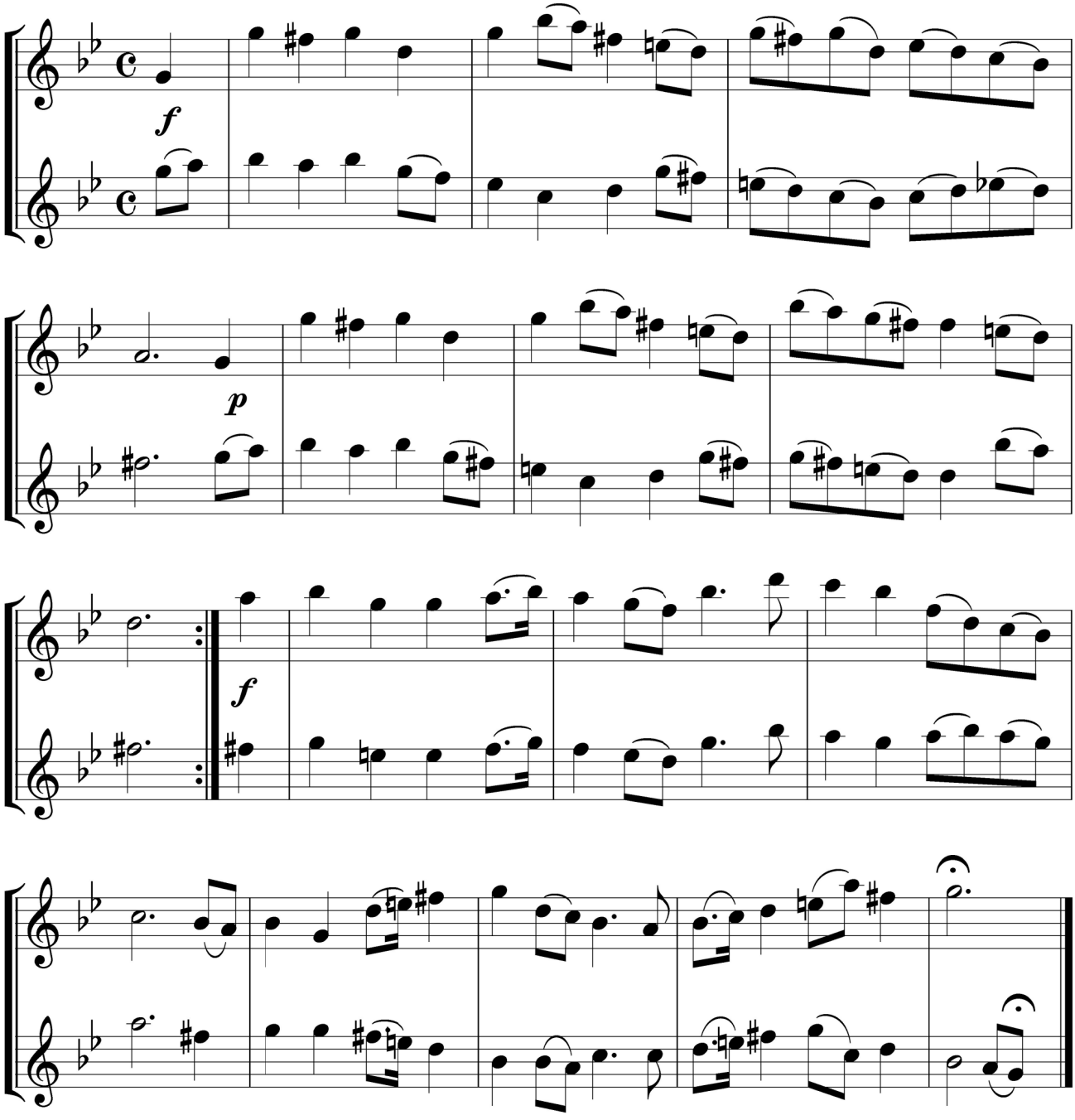


18 Scotch Tune - Schottische Weise

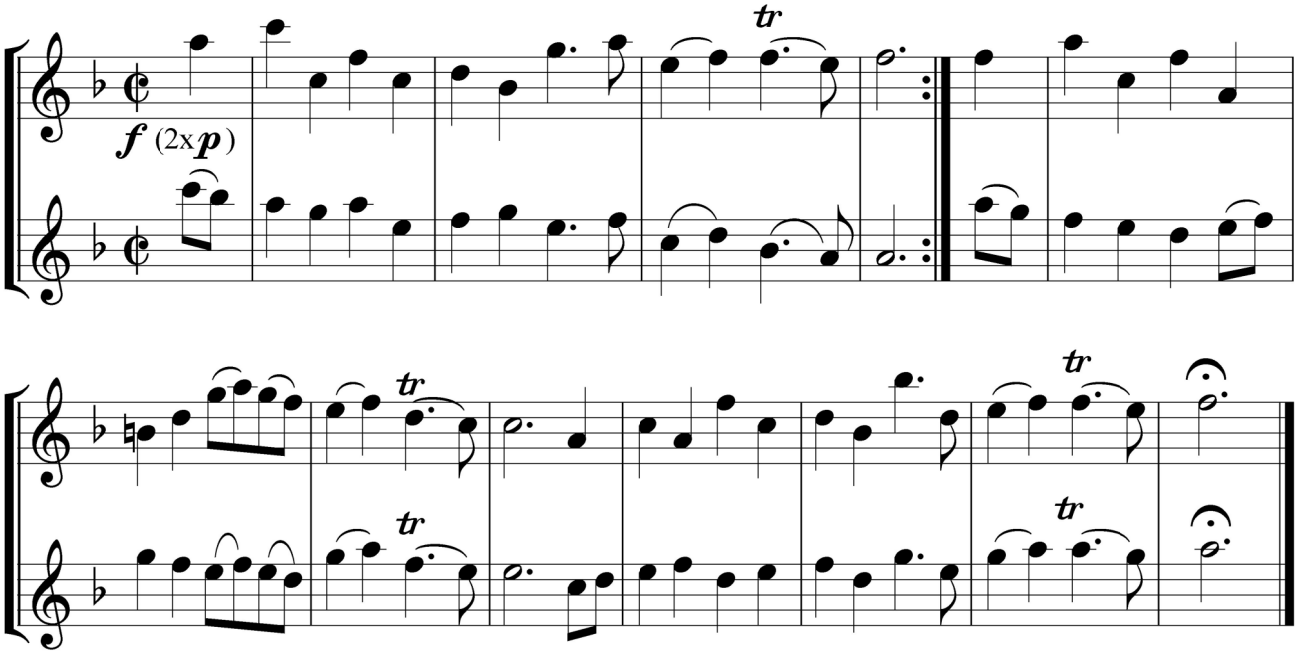




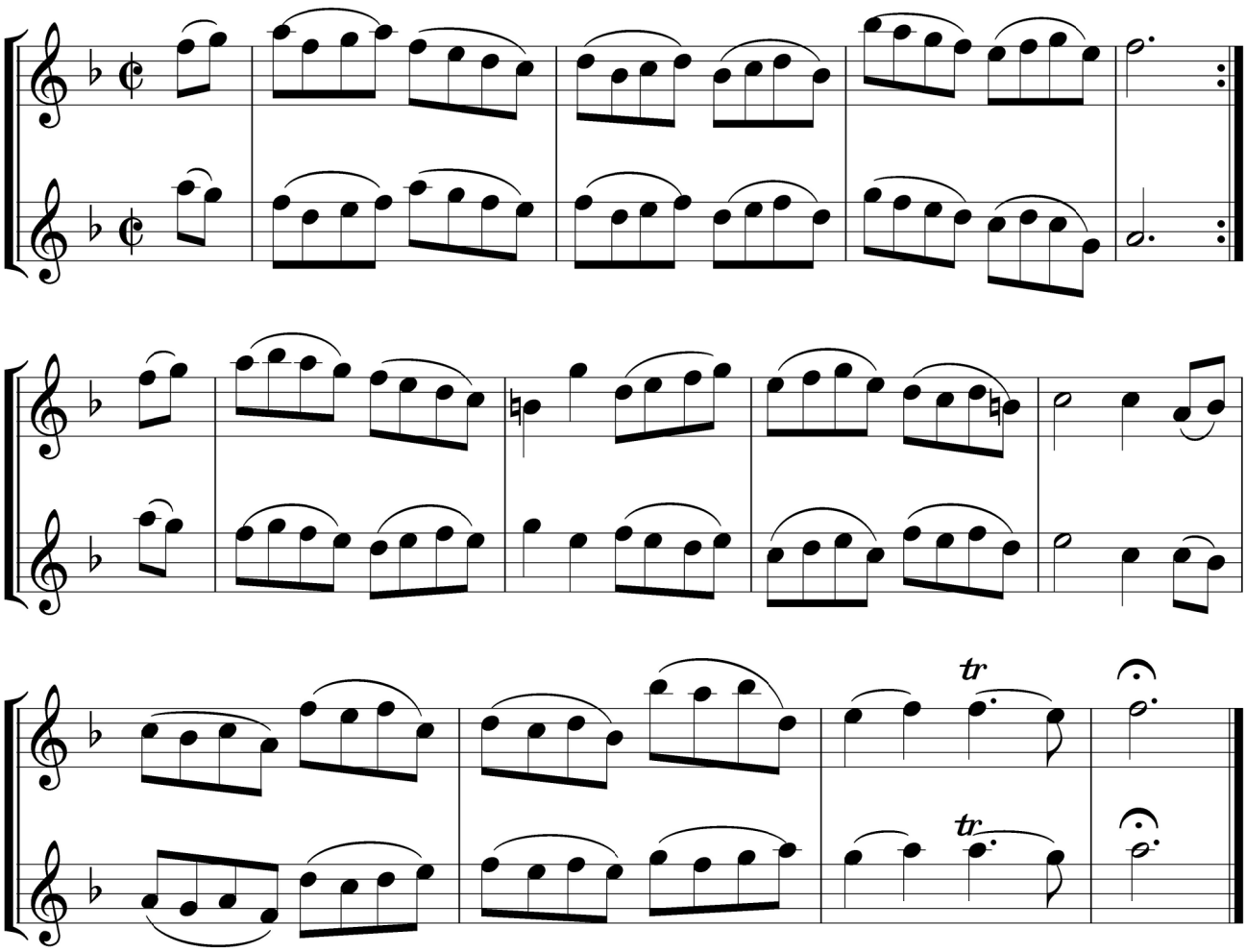
19 Scotch Tune - Schottische Weise



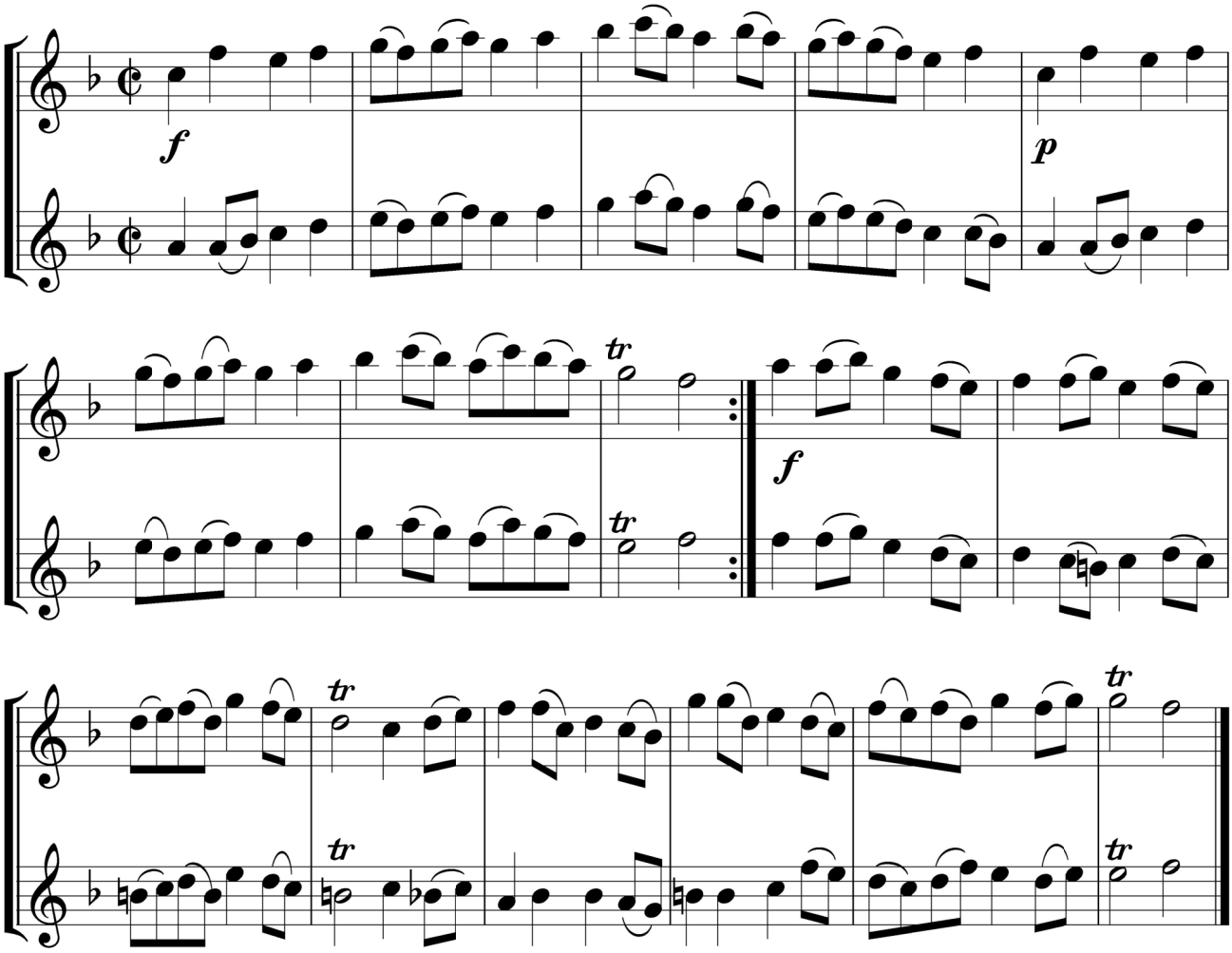
20 Boree



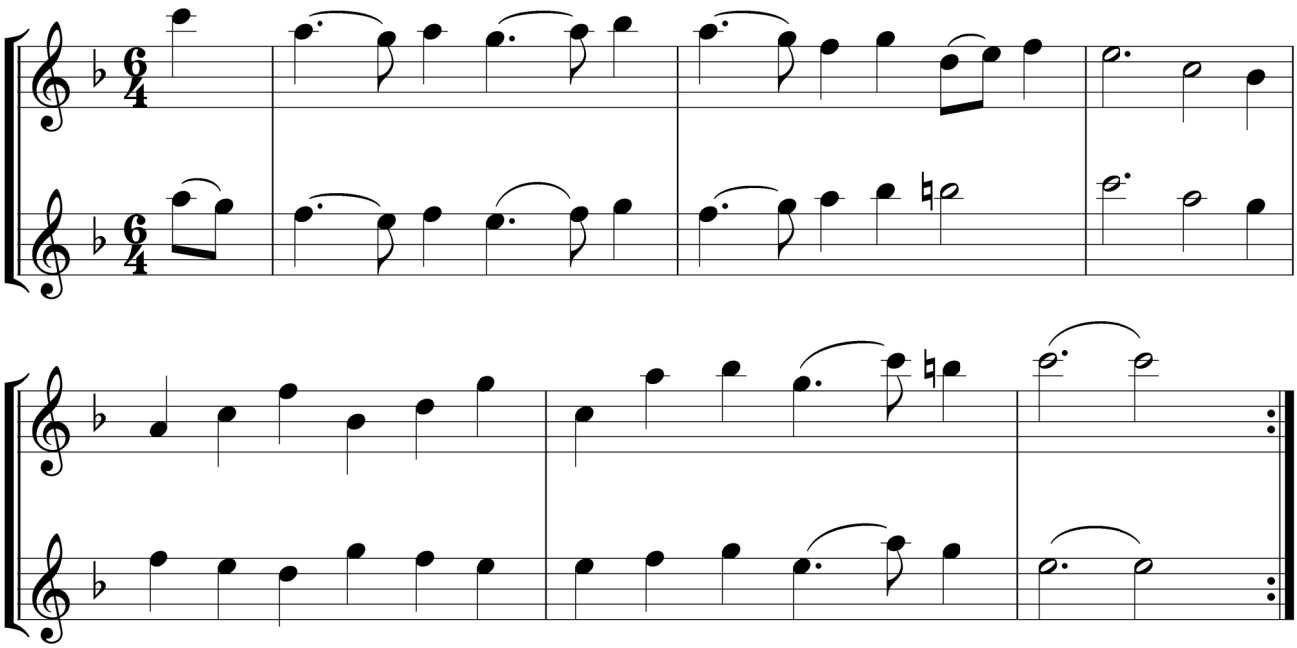
21 The Division to ye Boree - Teil einer Bourrée

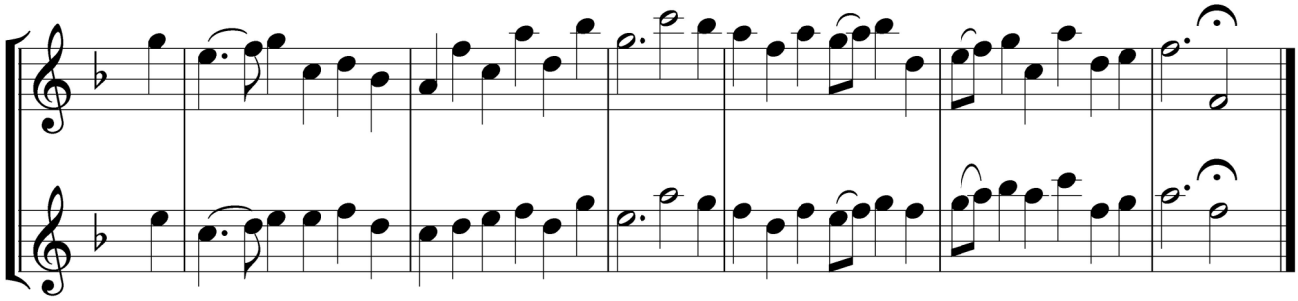


22 Boree

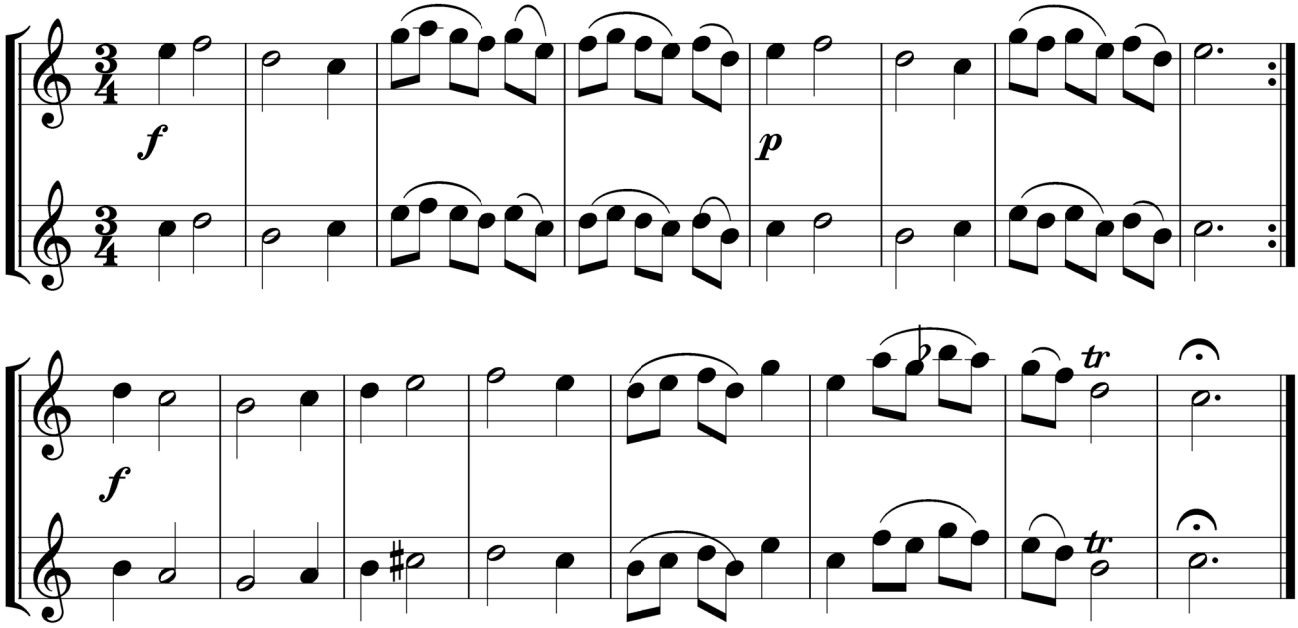


23 Jigg - Gigue

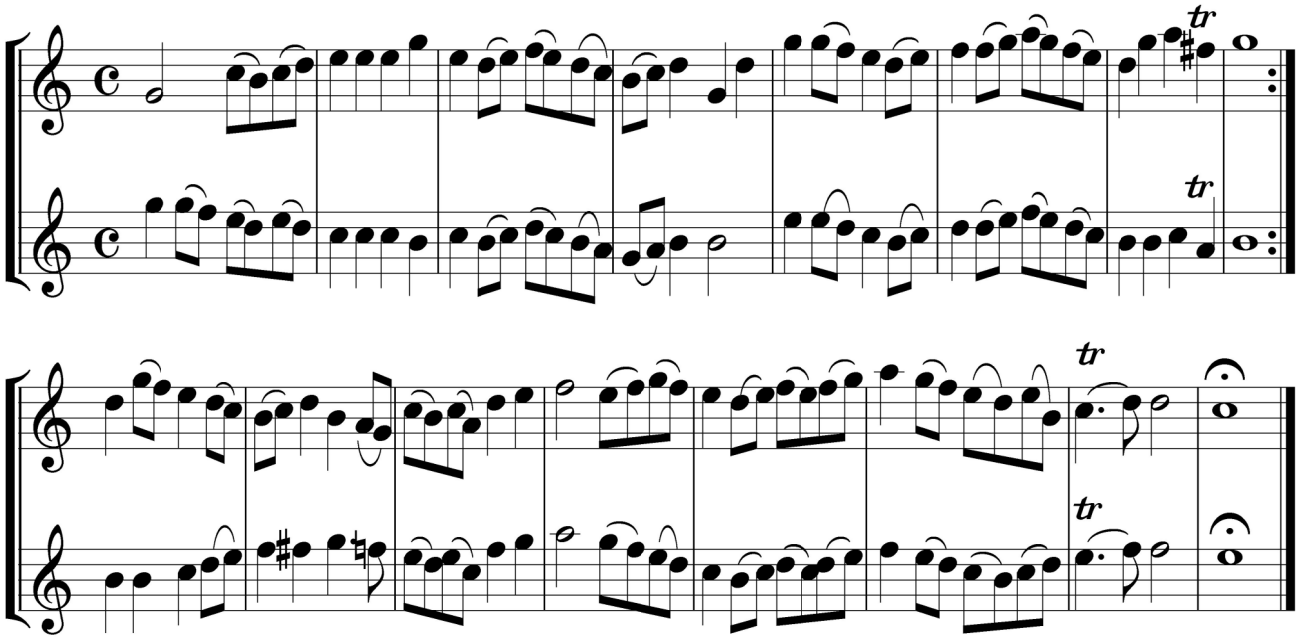




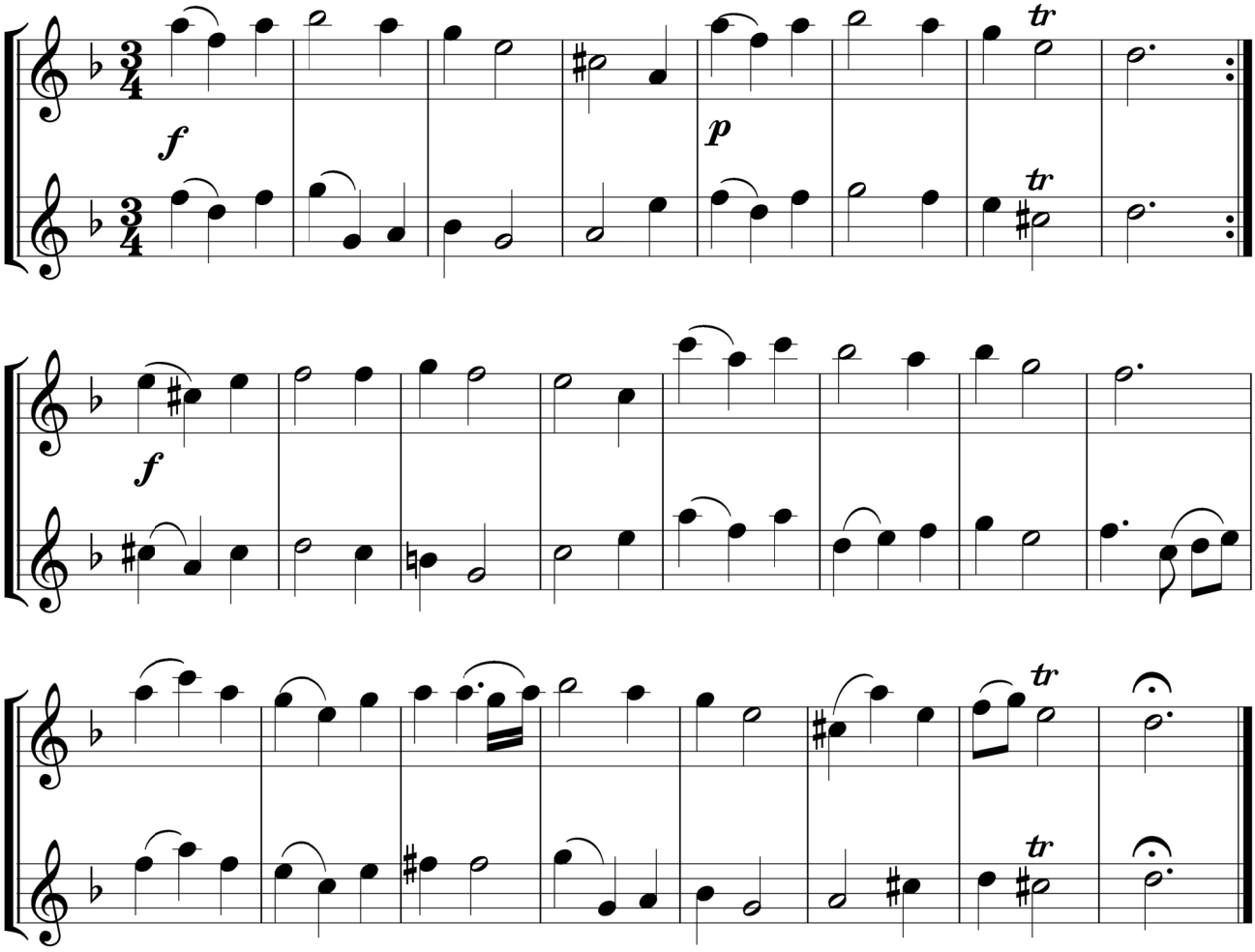
24 Minuett



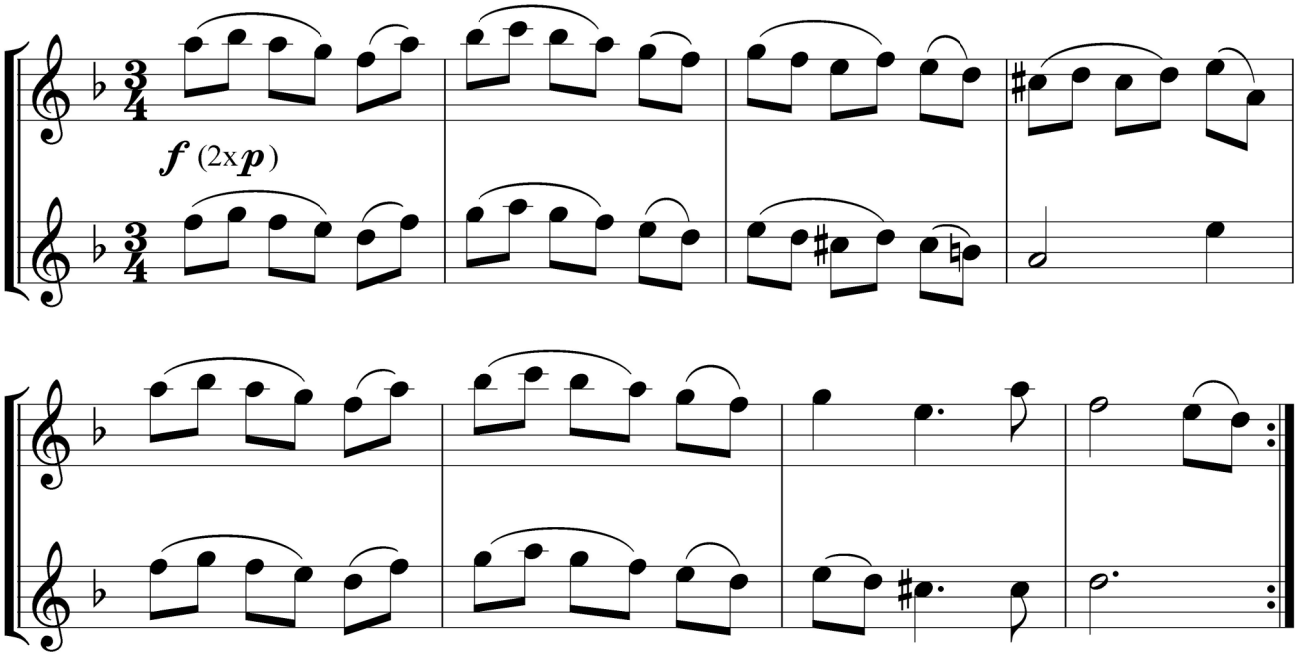
25 A March

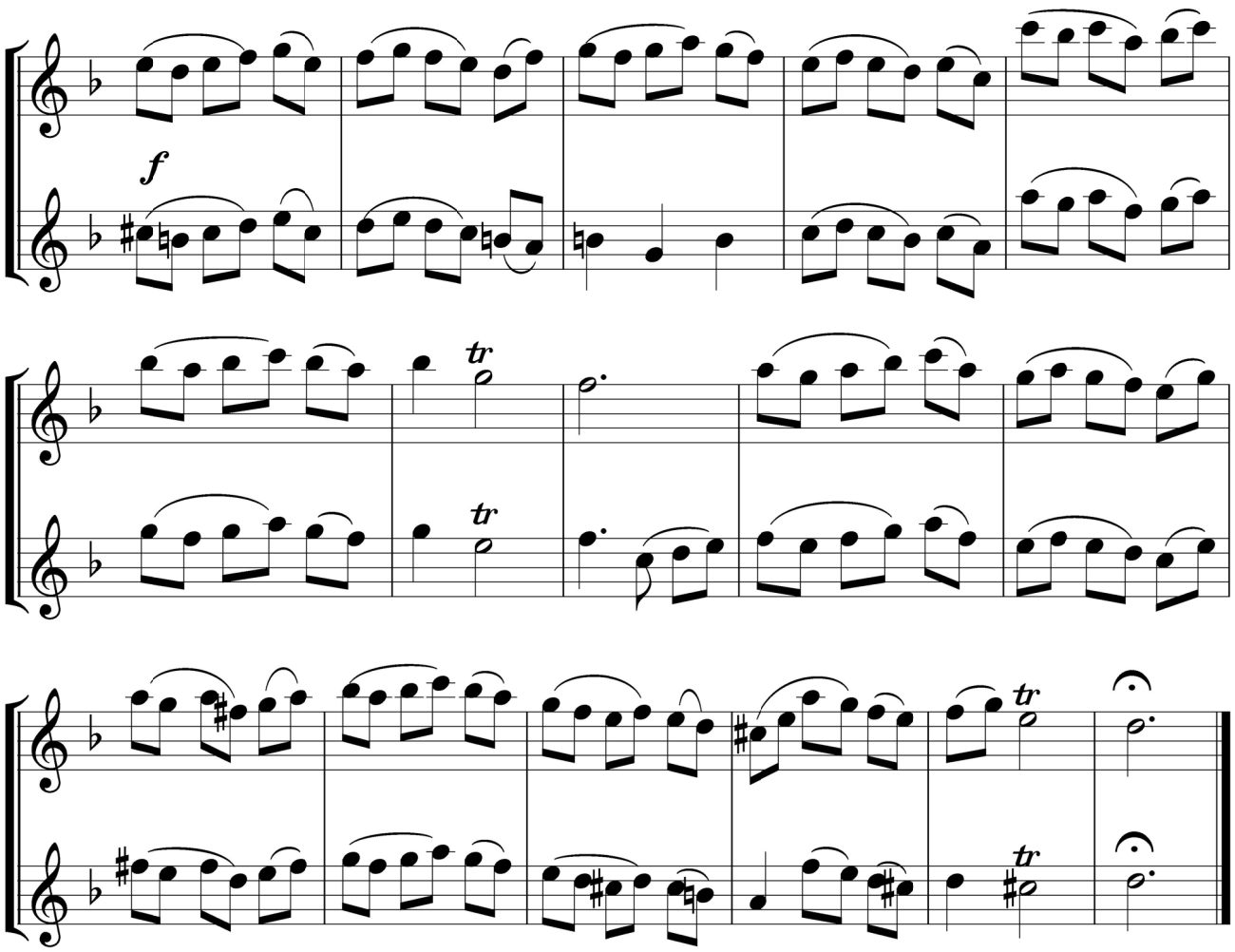


26

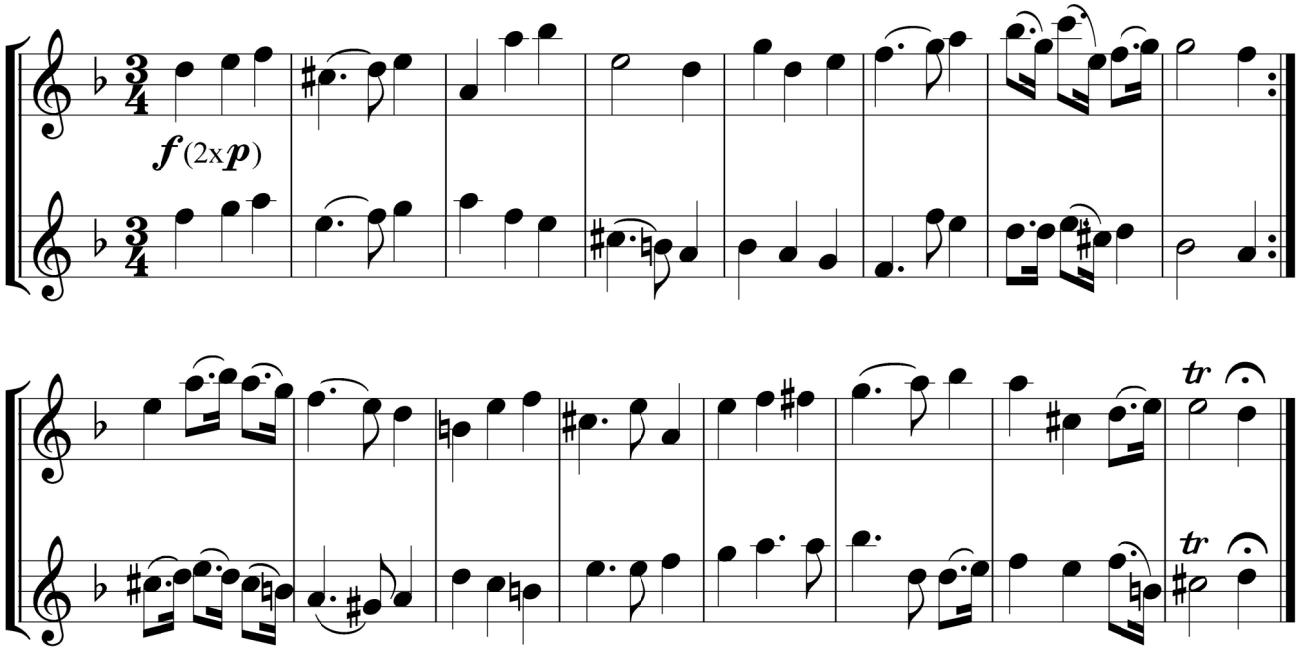


27

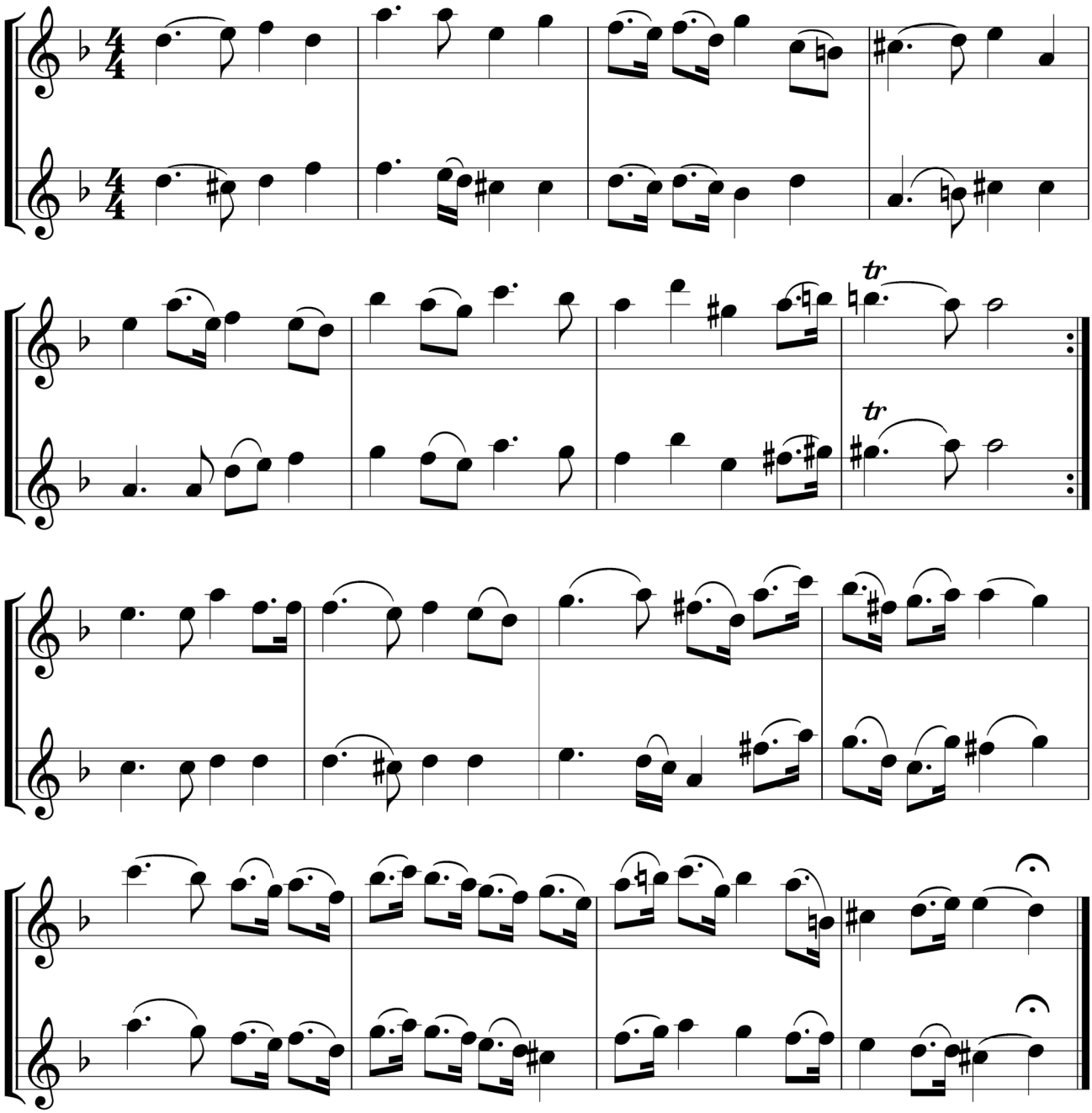




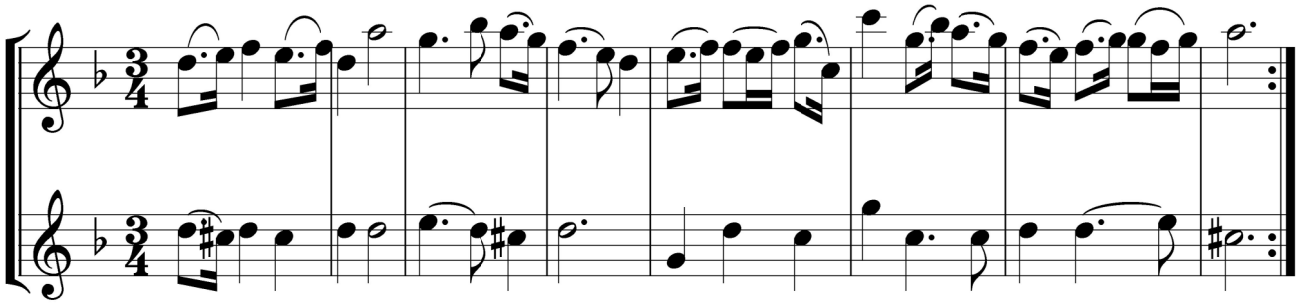
28 Simphony

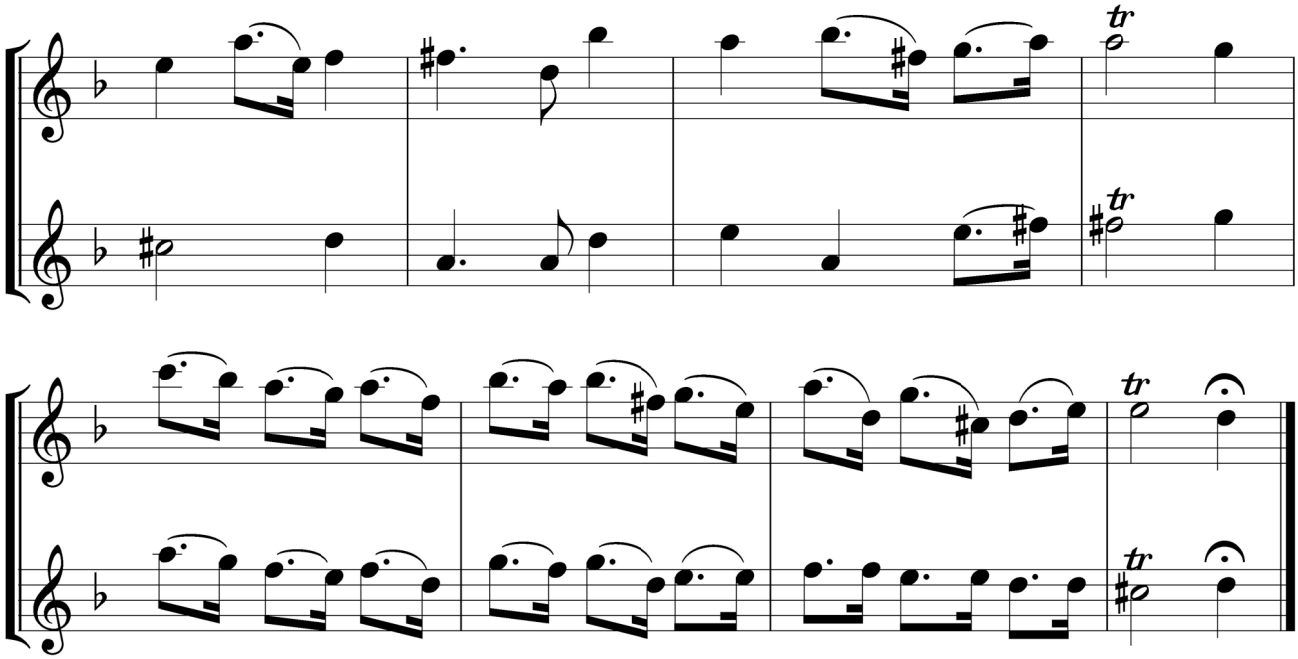


29



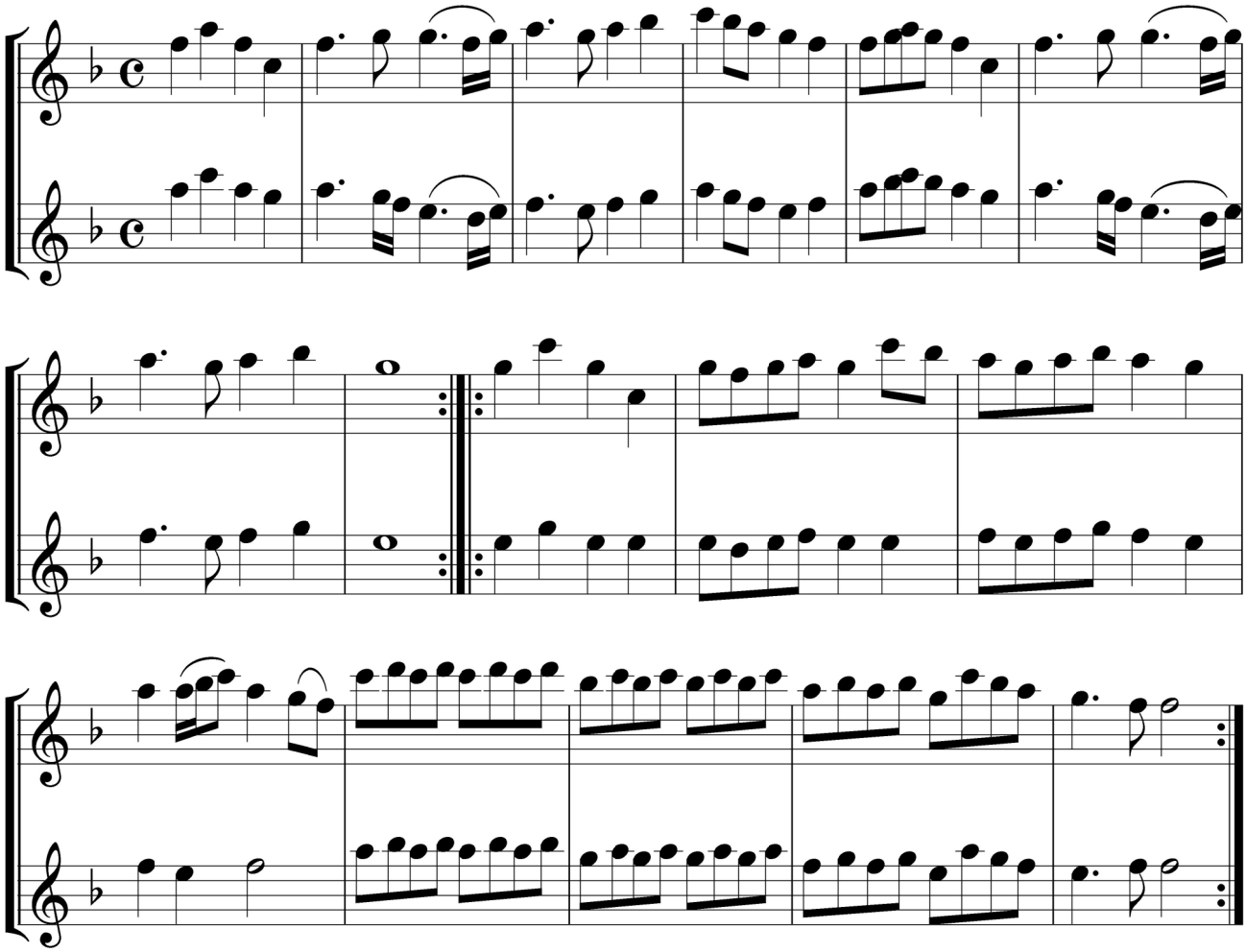
30



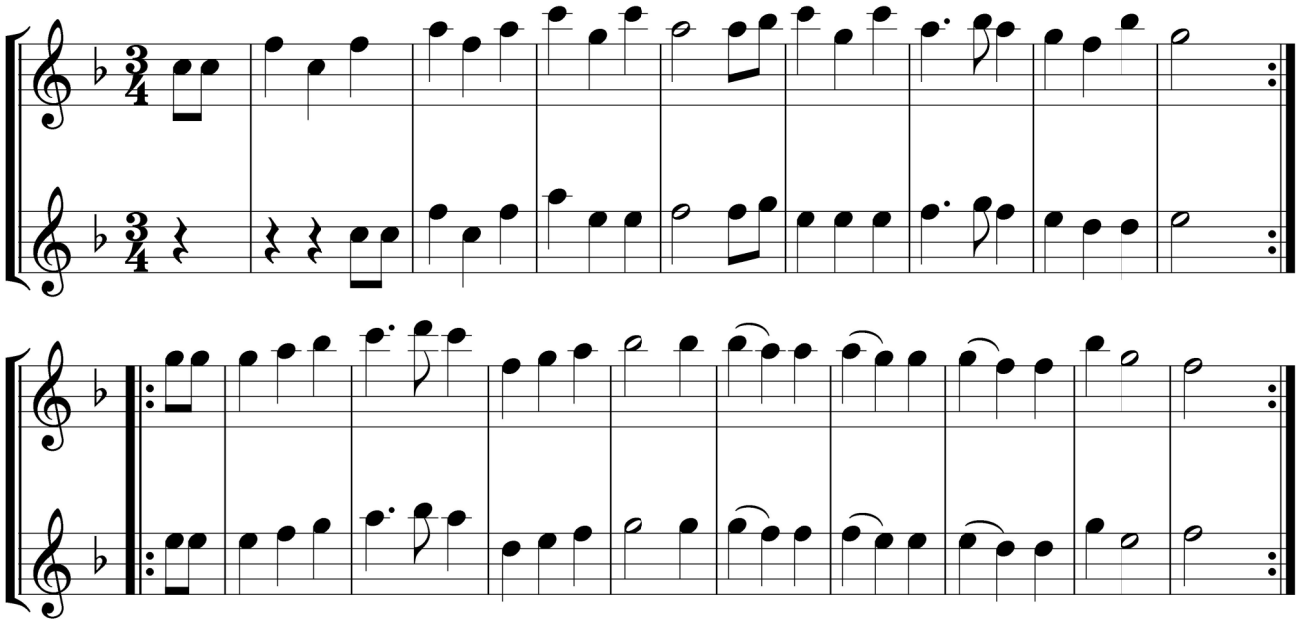


Marche

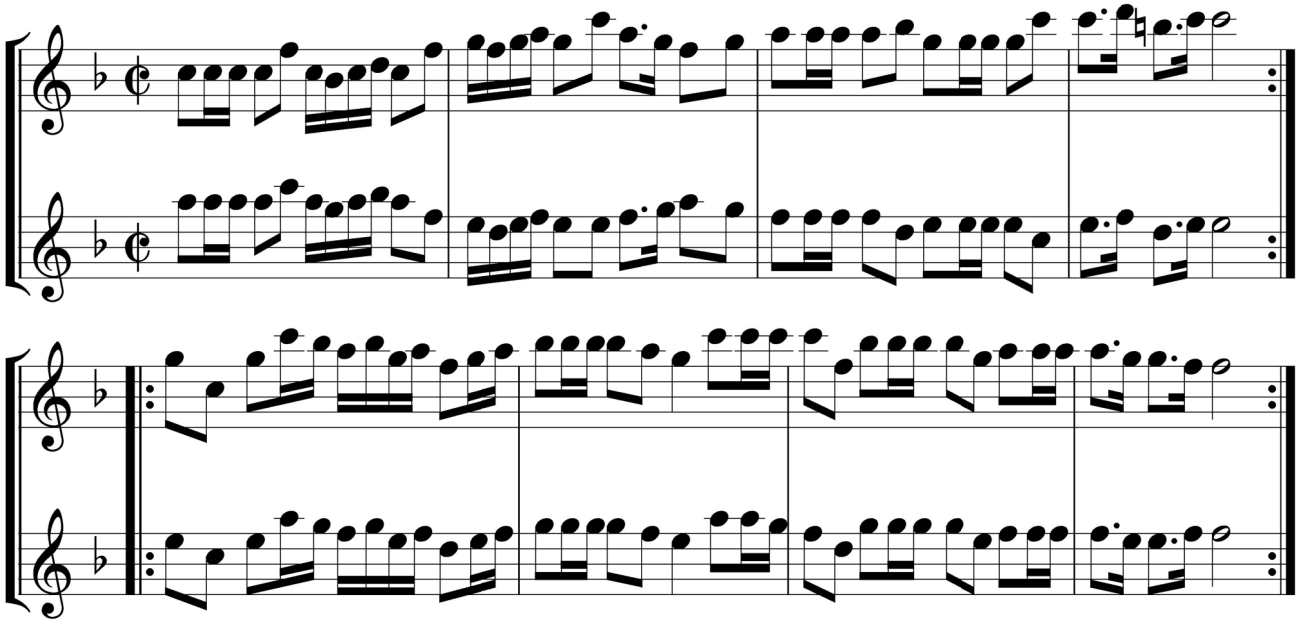
Maeştri englezi (cca.1700)



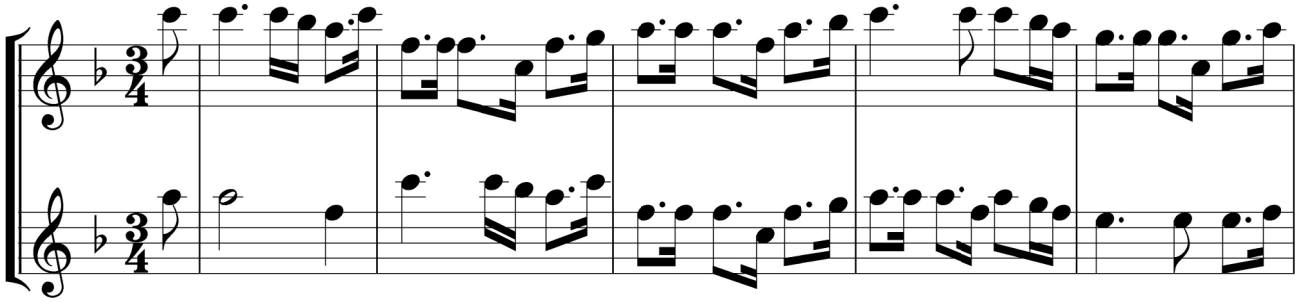
Retraite

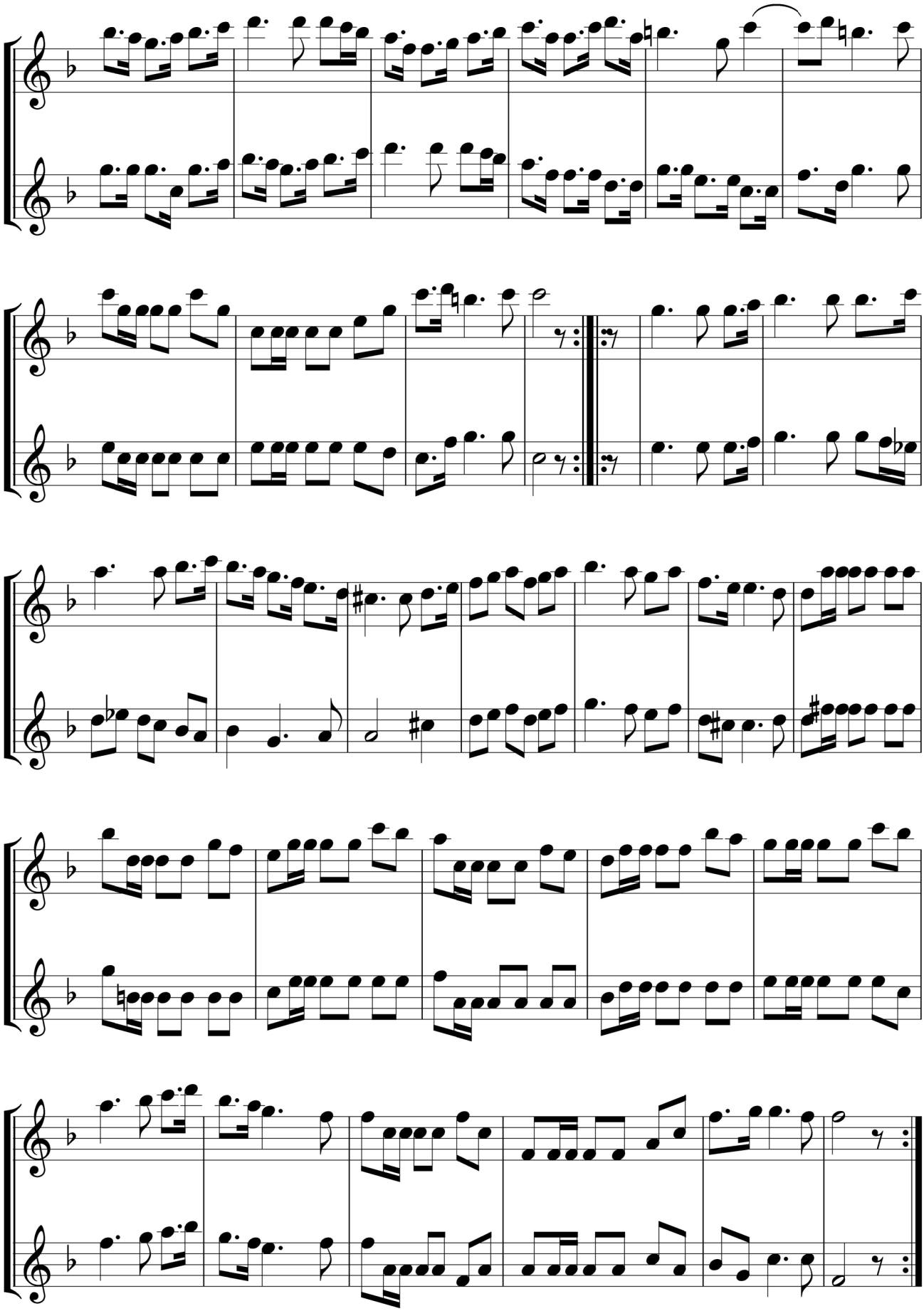


Air de Trompettes

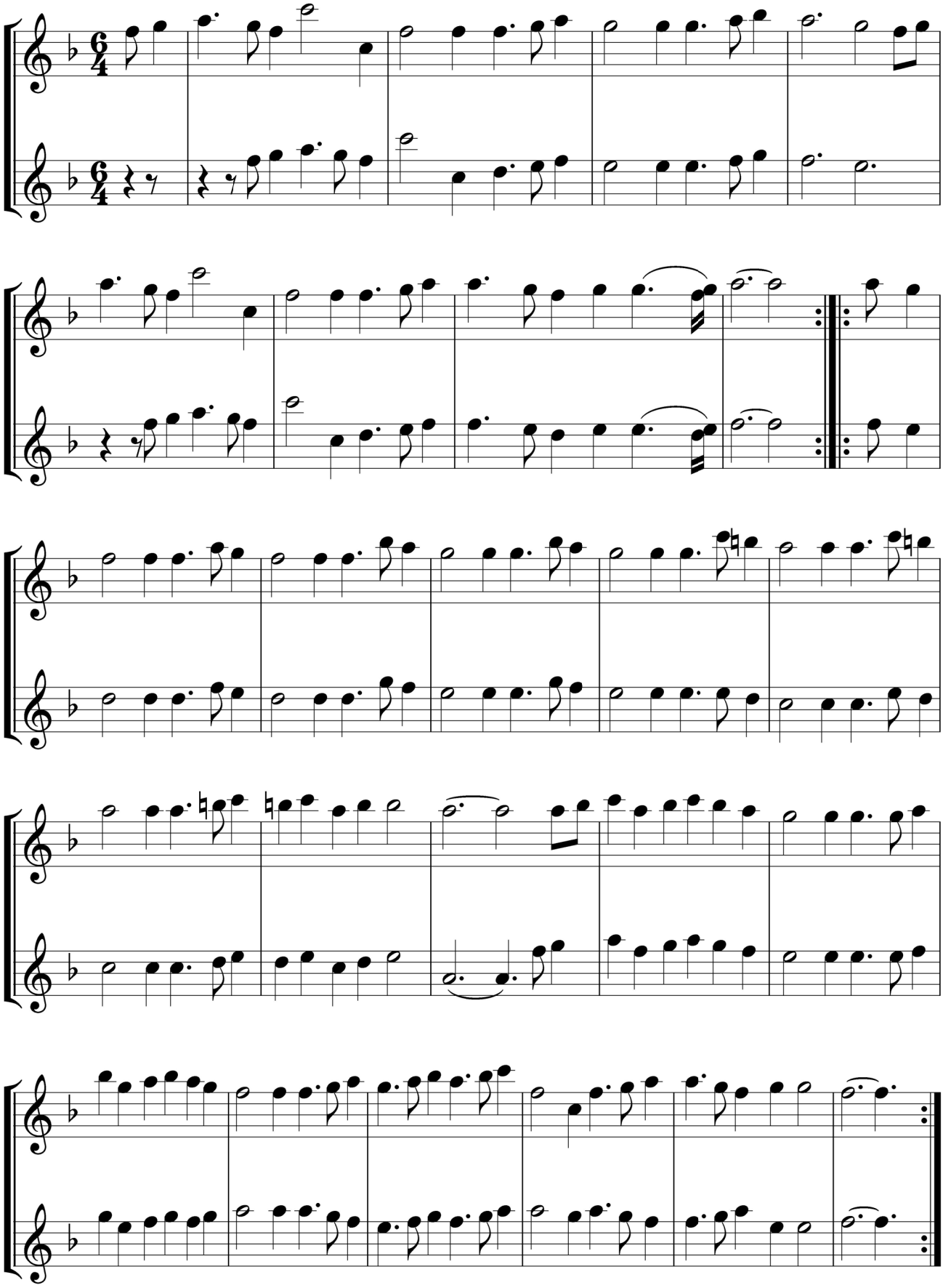


Bruit de Guerre de Mr. Paisible

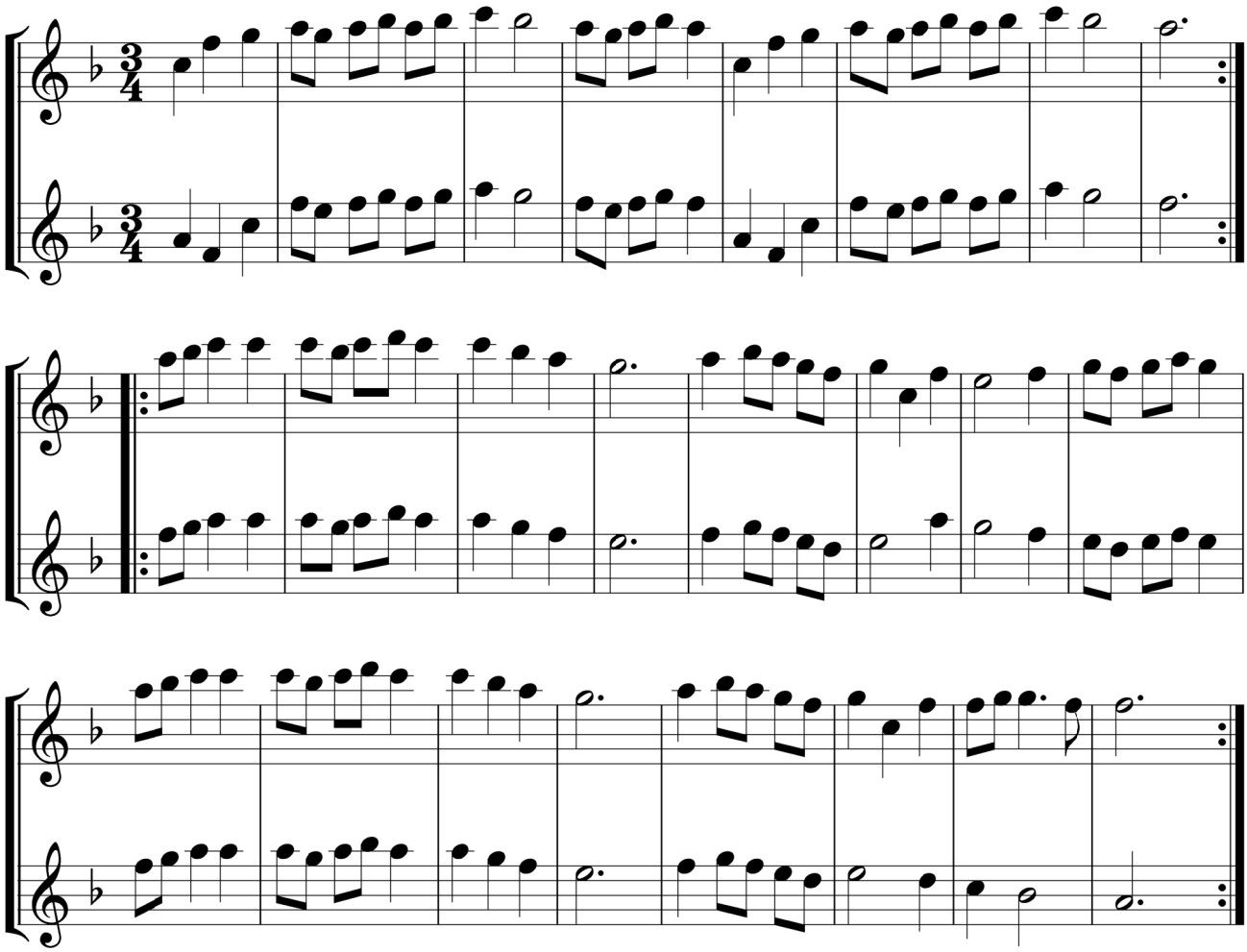




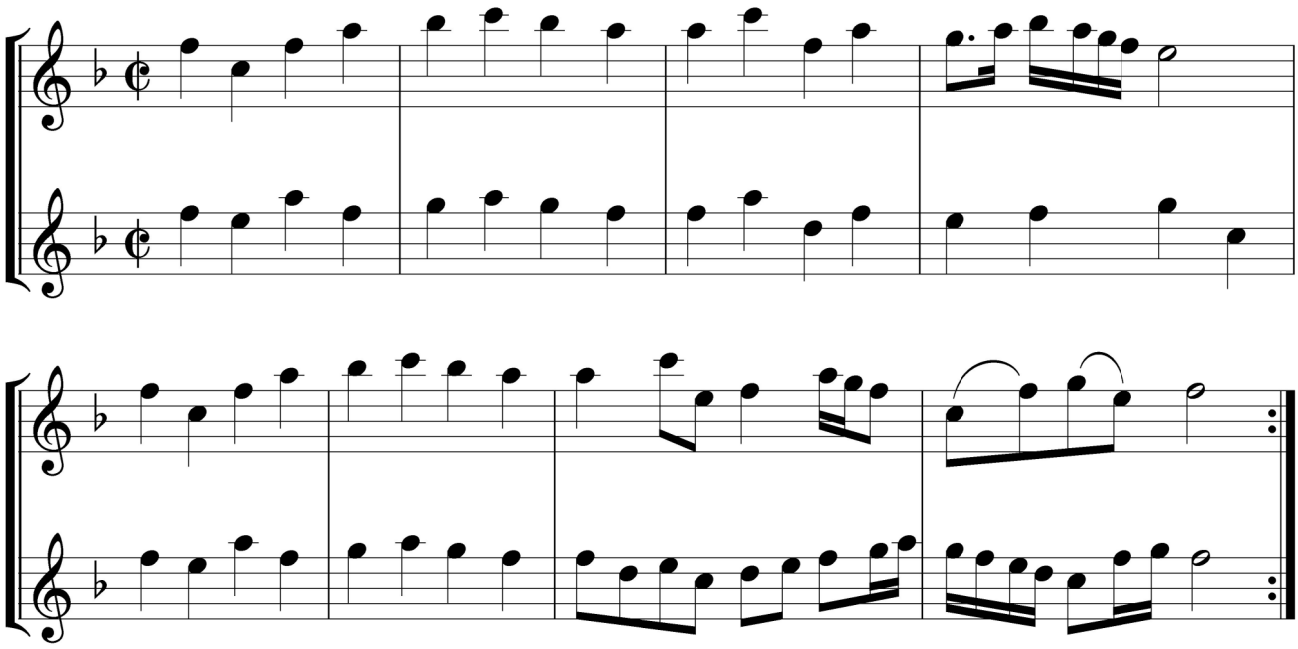
Gigue Espagnolle

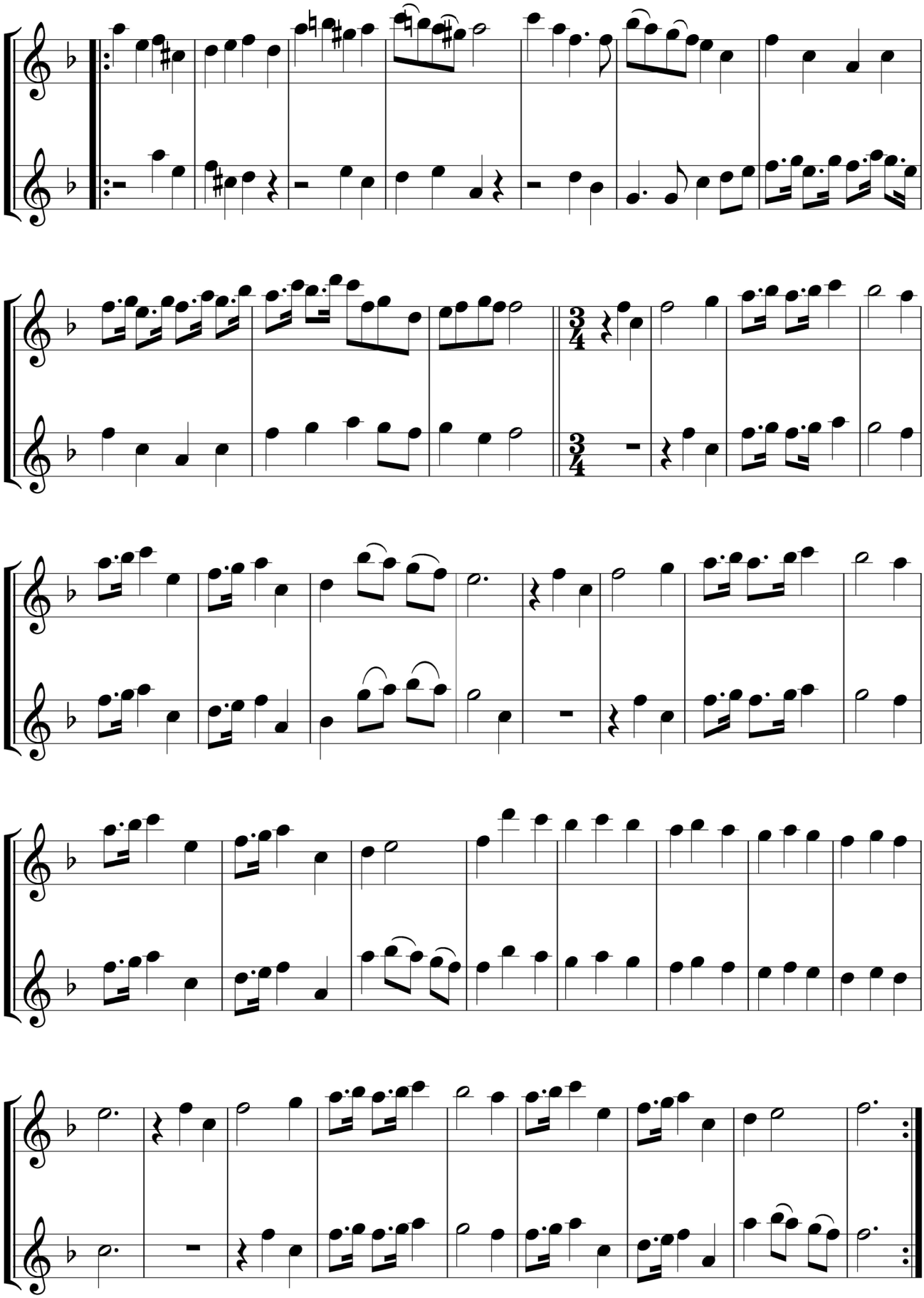


Menuet

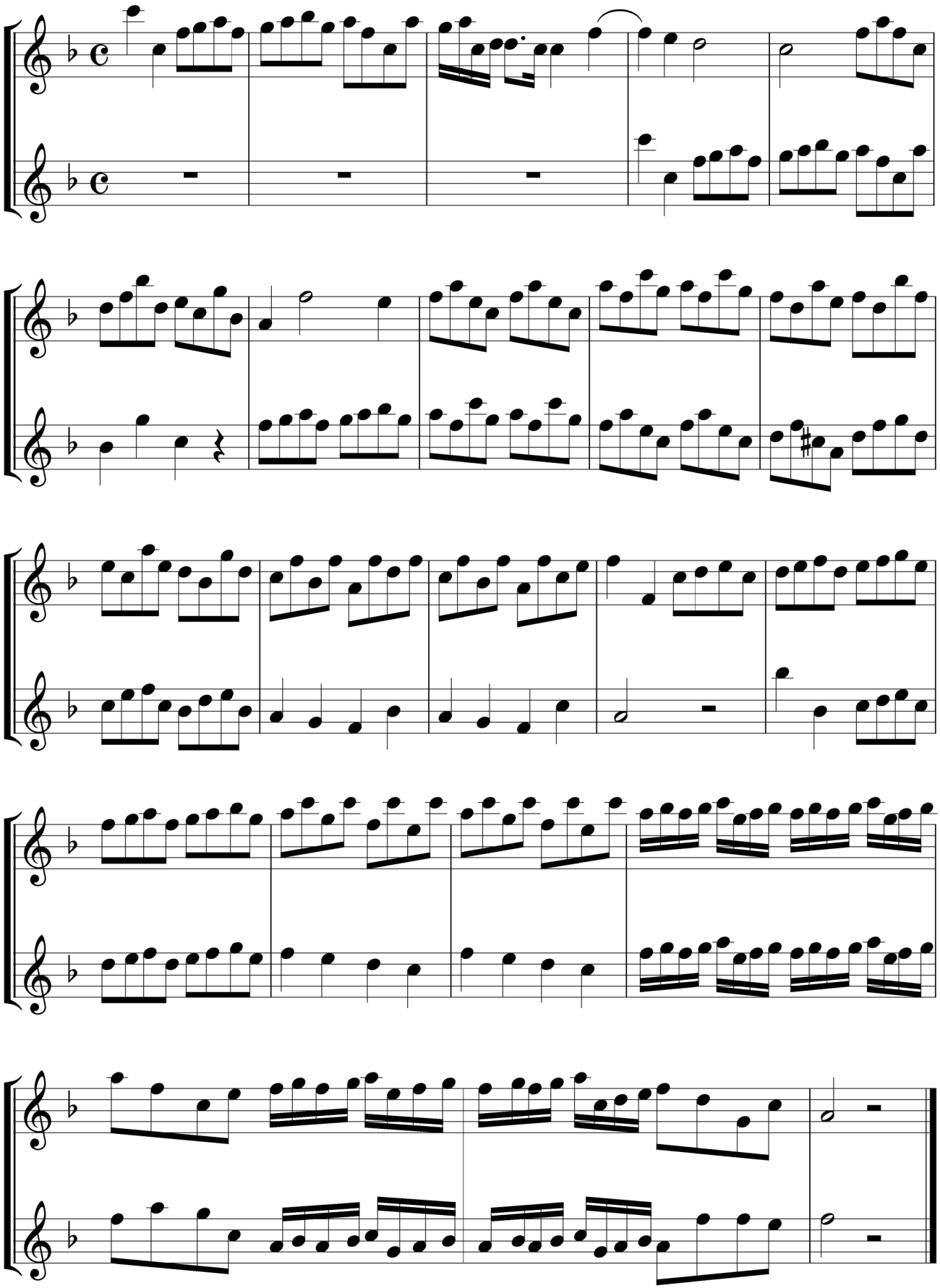


Simphonie de Mr.Weldons

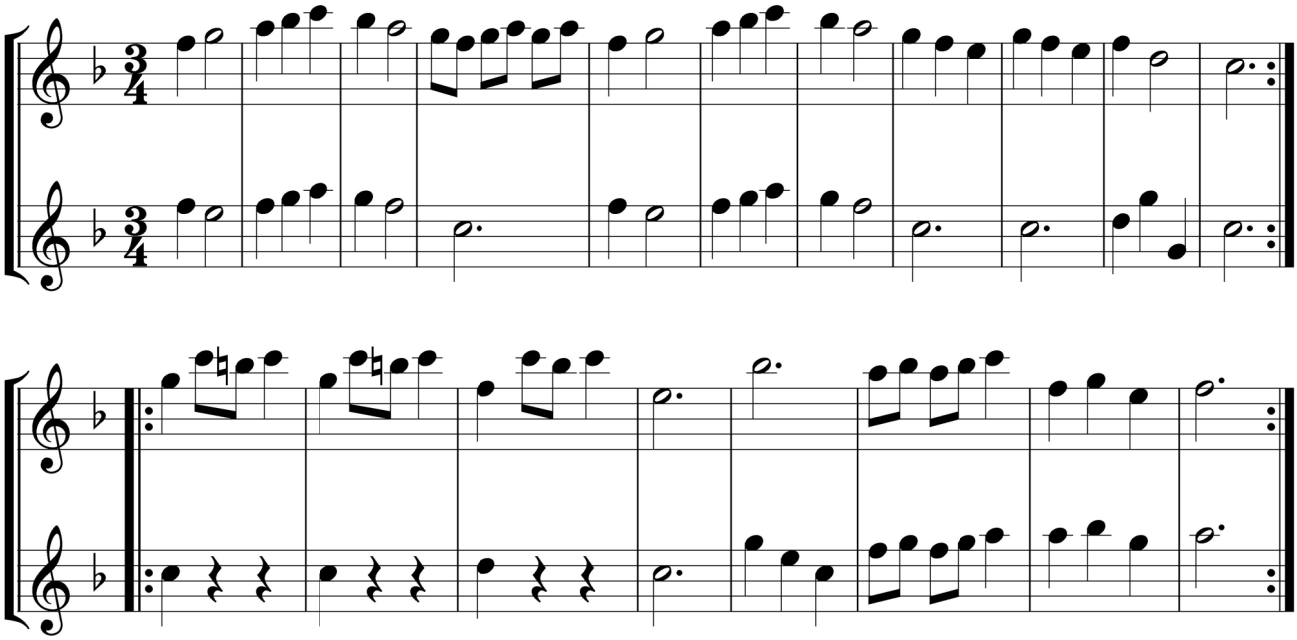




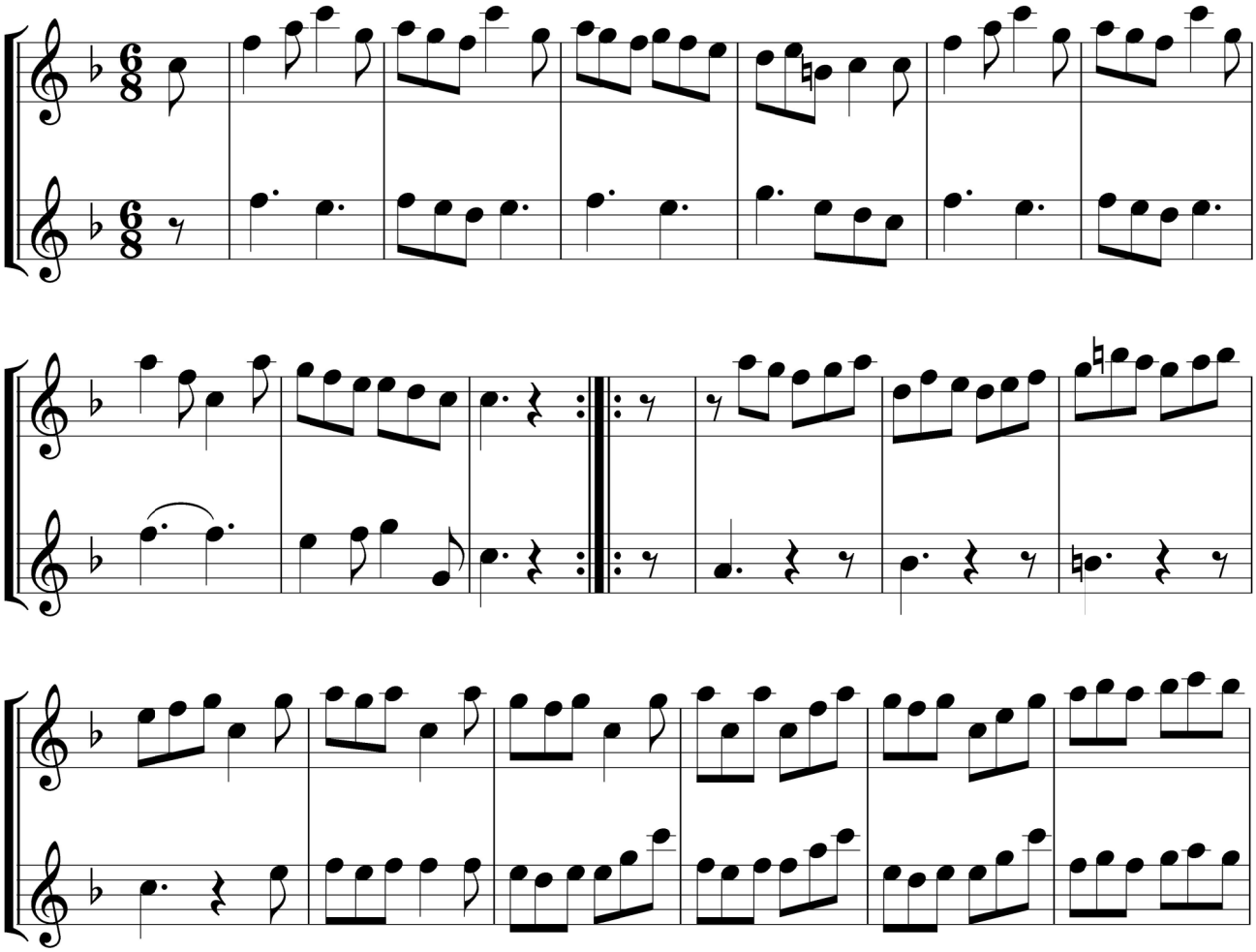
Prelude de Mr.Gasparini

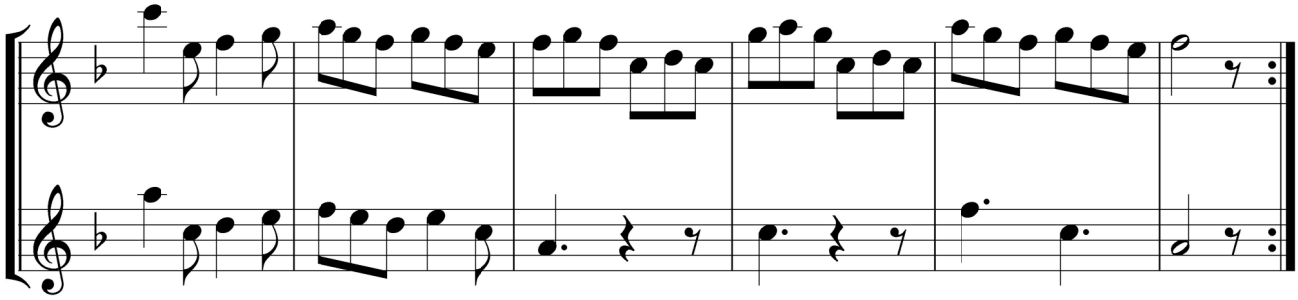


Menuet

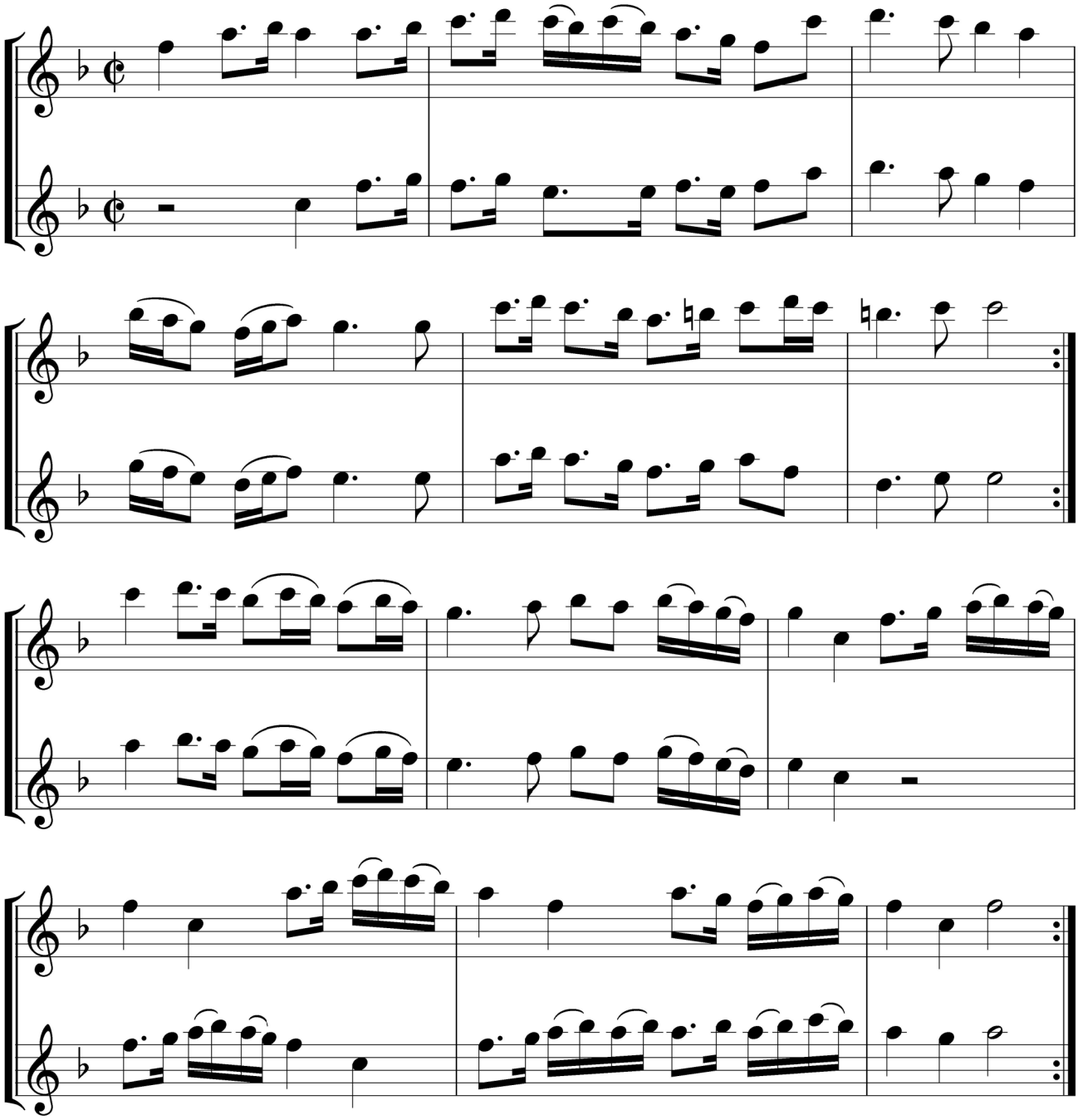


Gigue

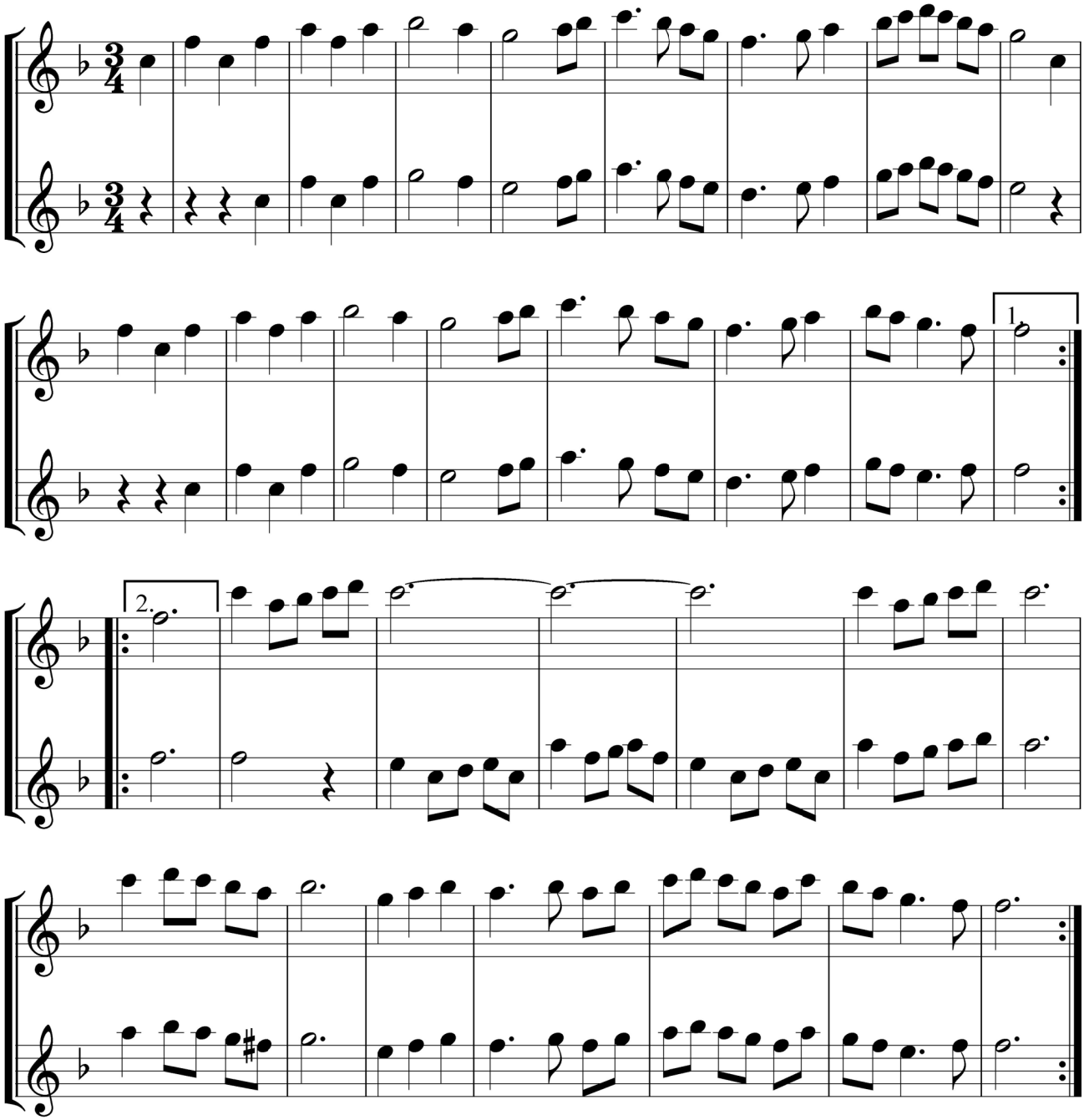




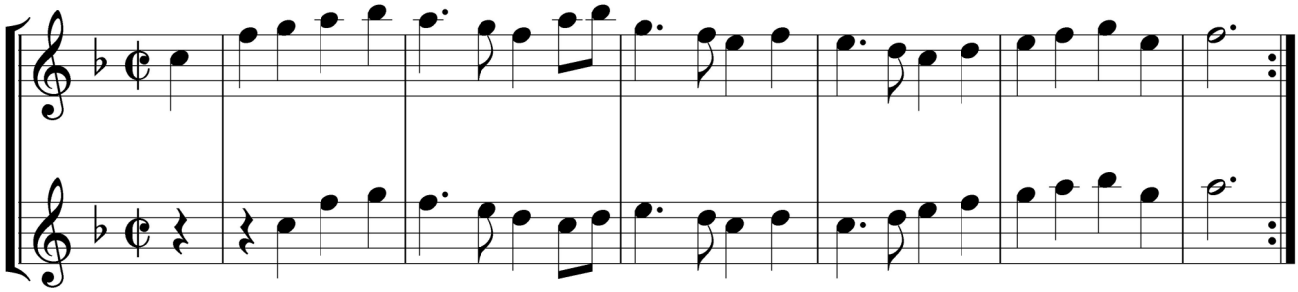
Air de Trompette de Mr.E.D.

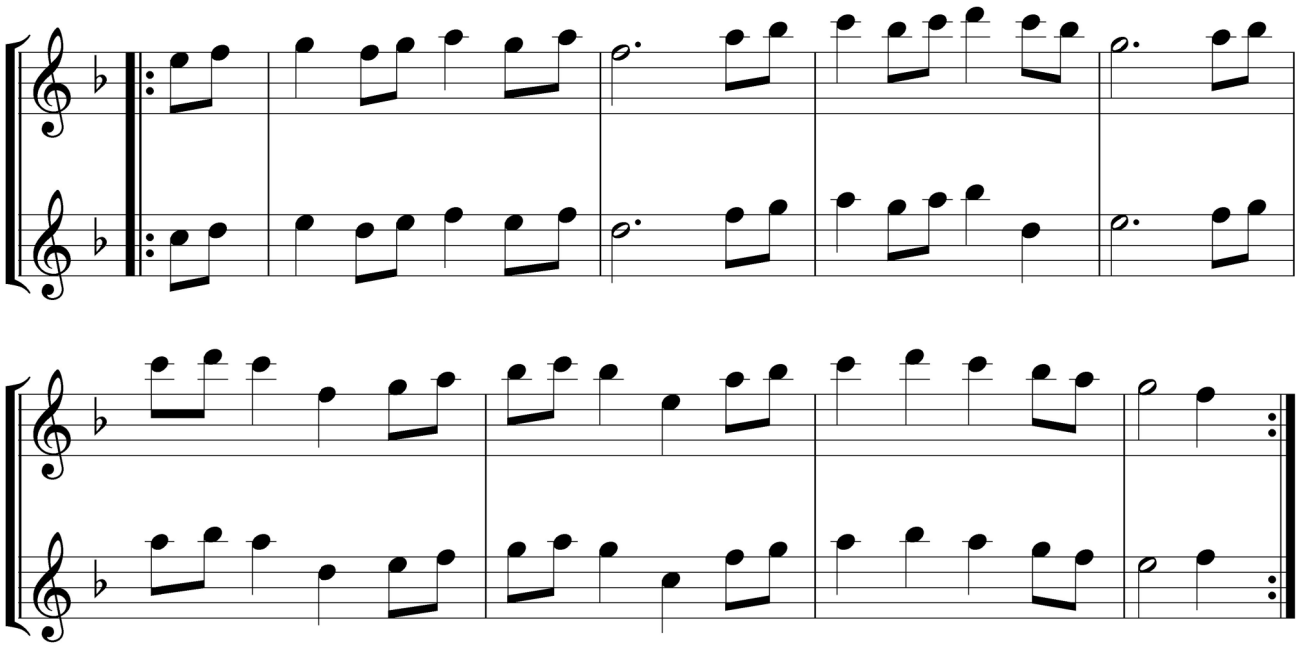


Fanfare

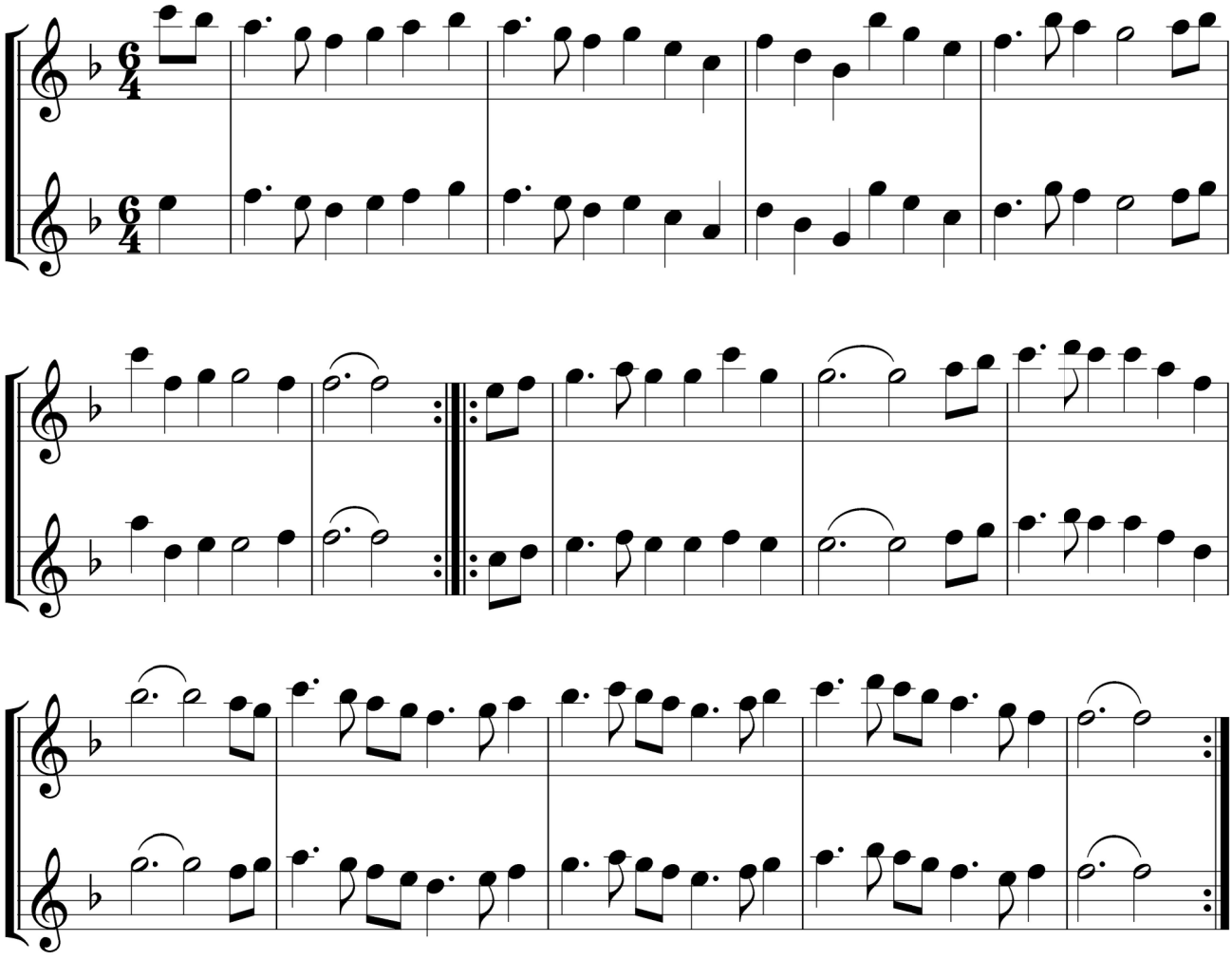


Bourée

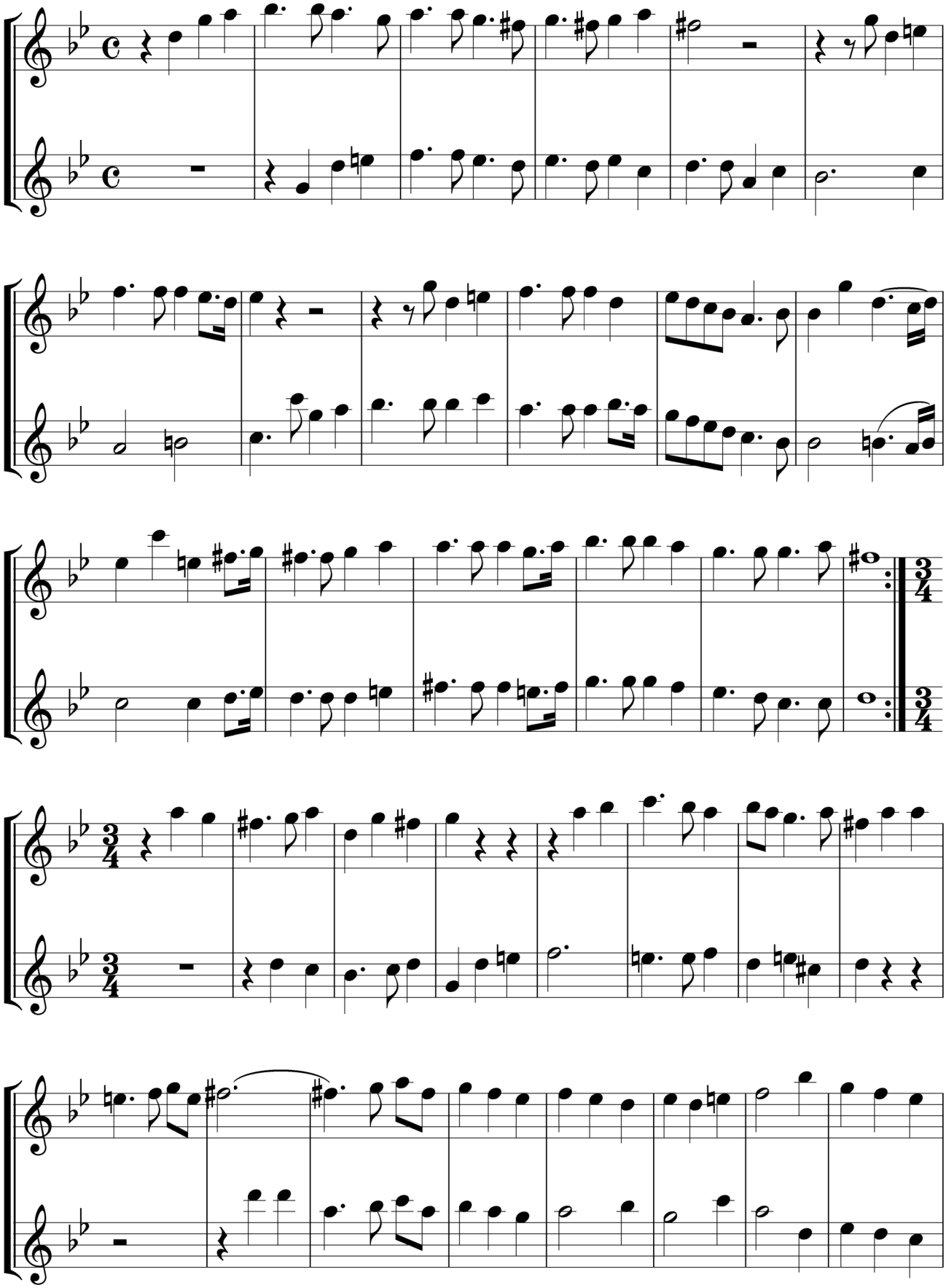


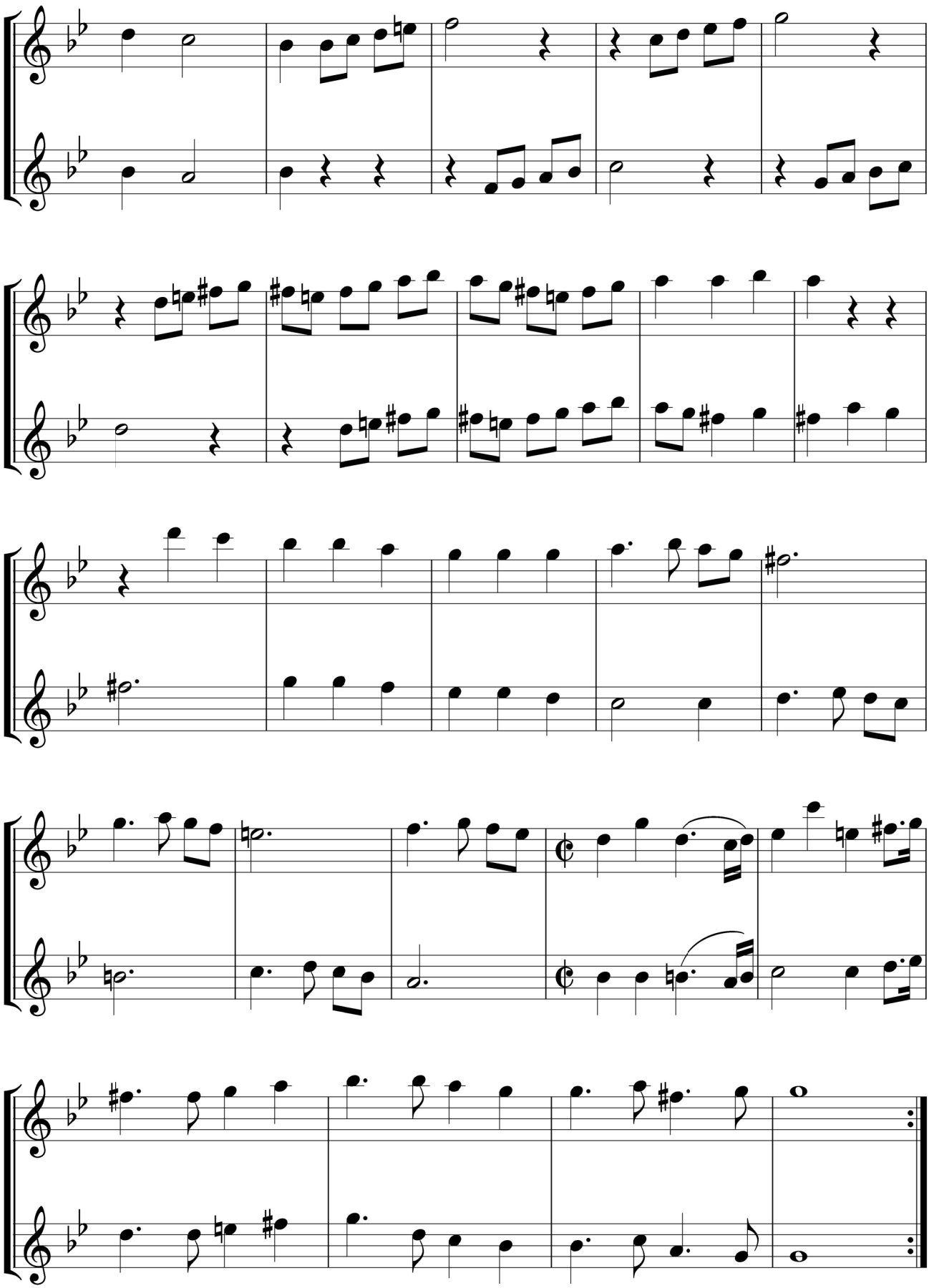


Gigue

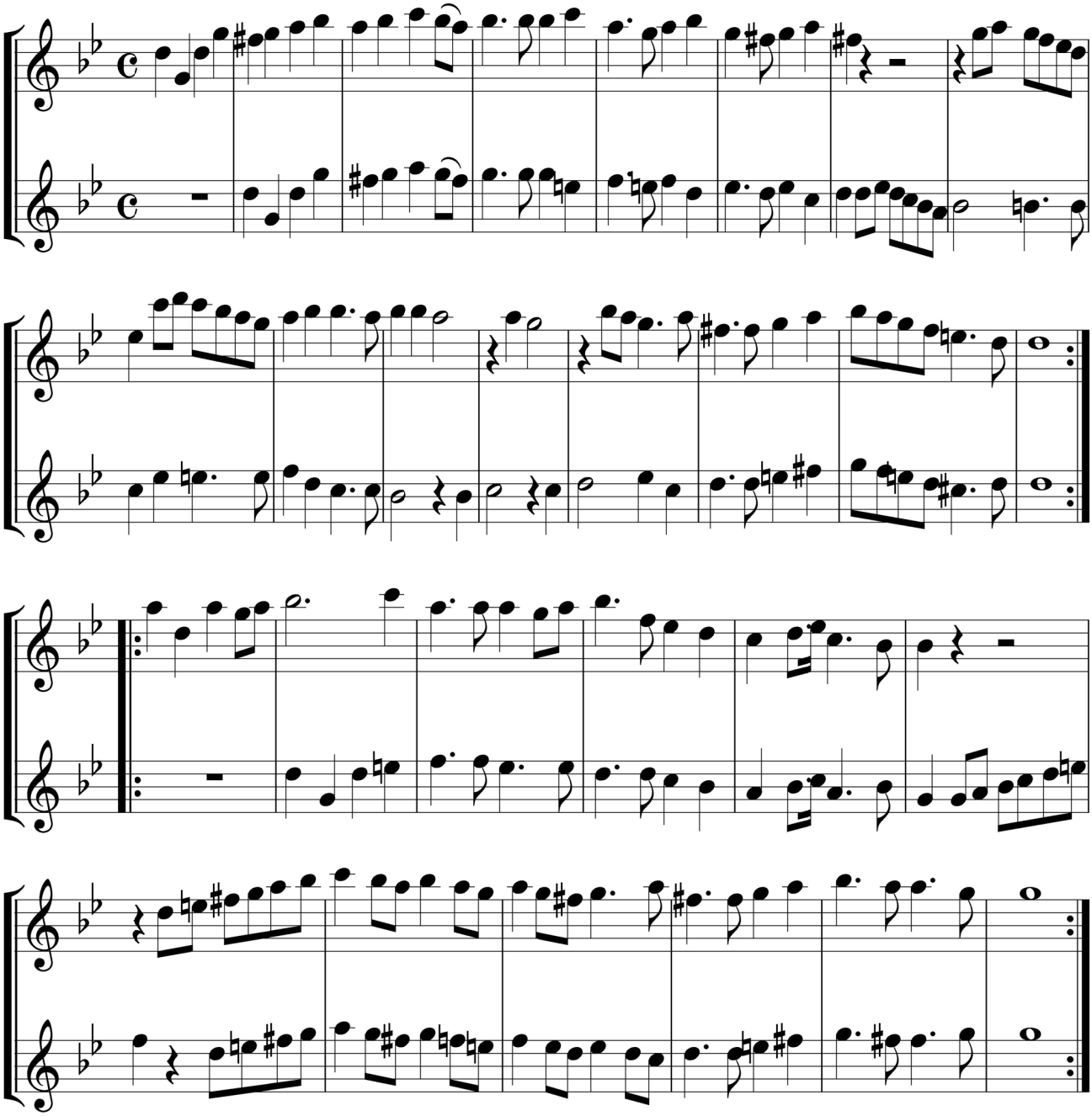


Simphonie de Mr.King

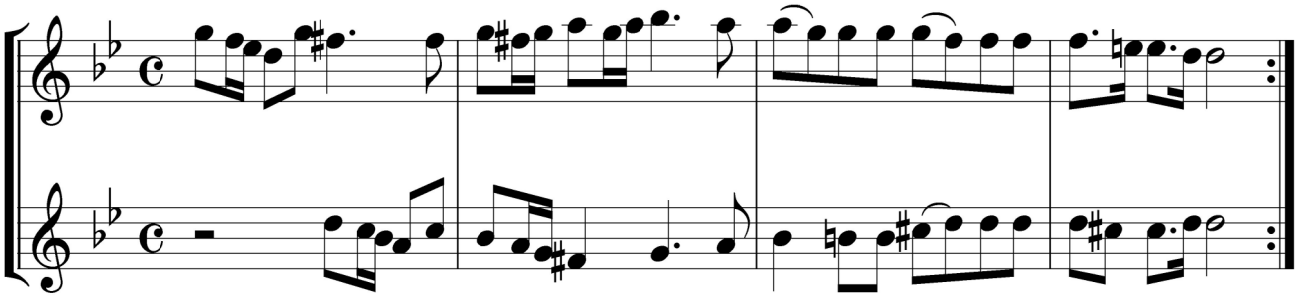


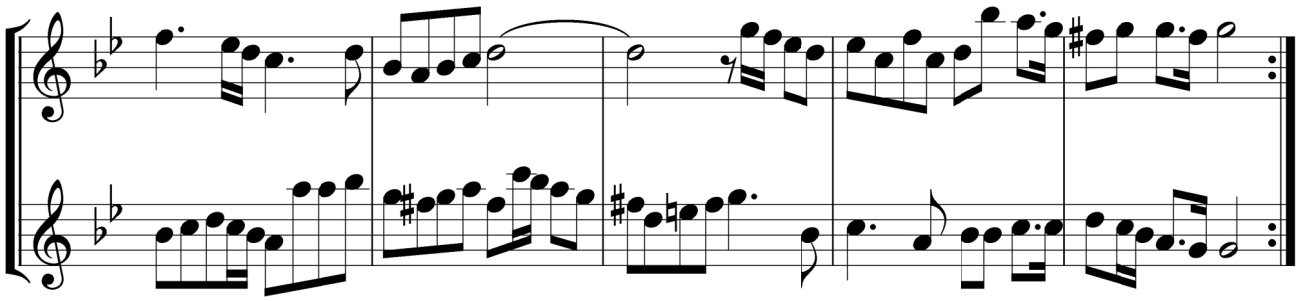


Simphonie de Mr.King

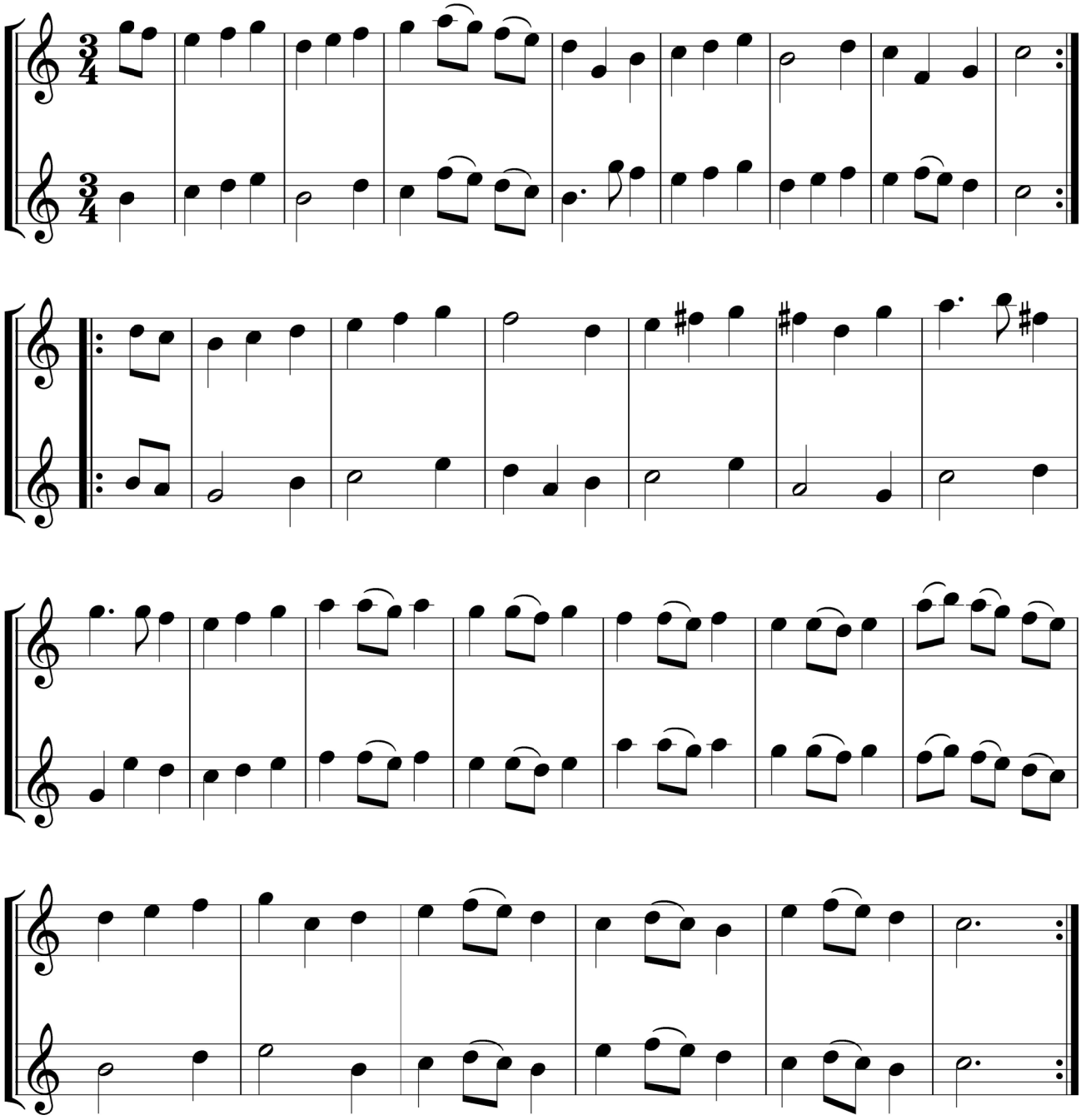


Air

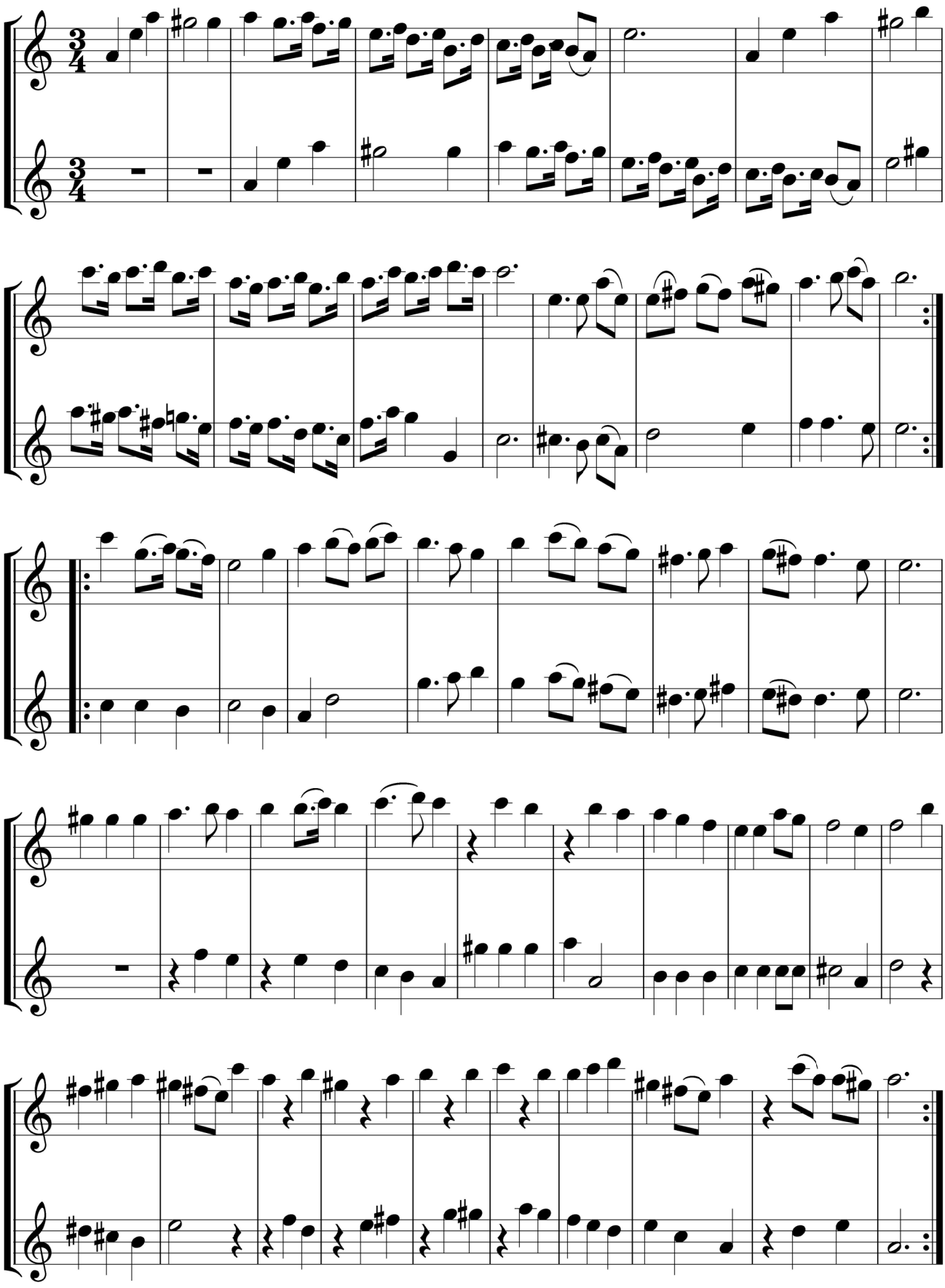




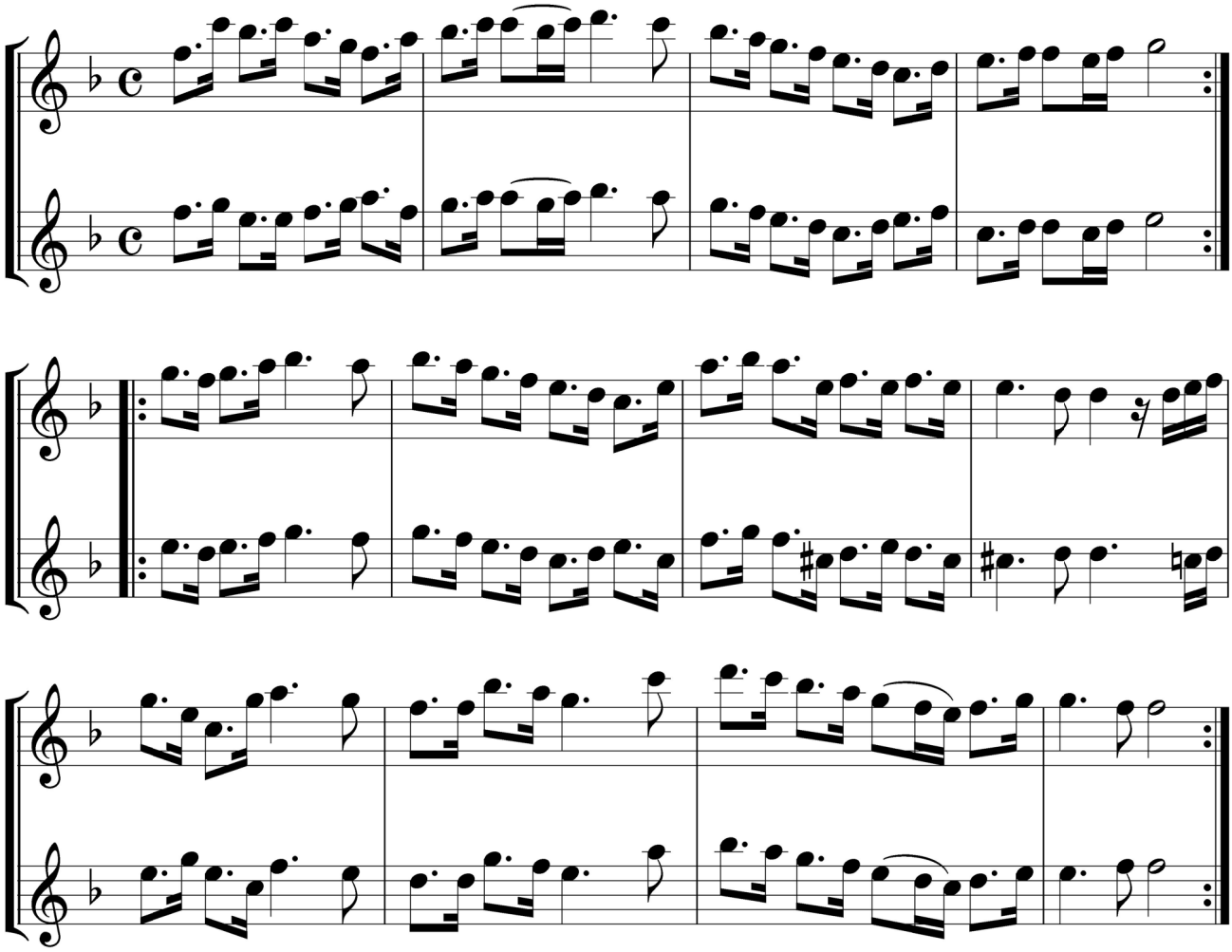
Air



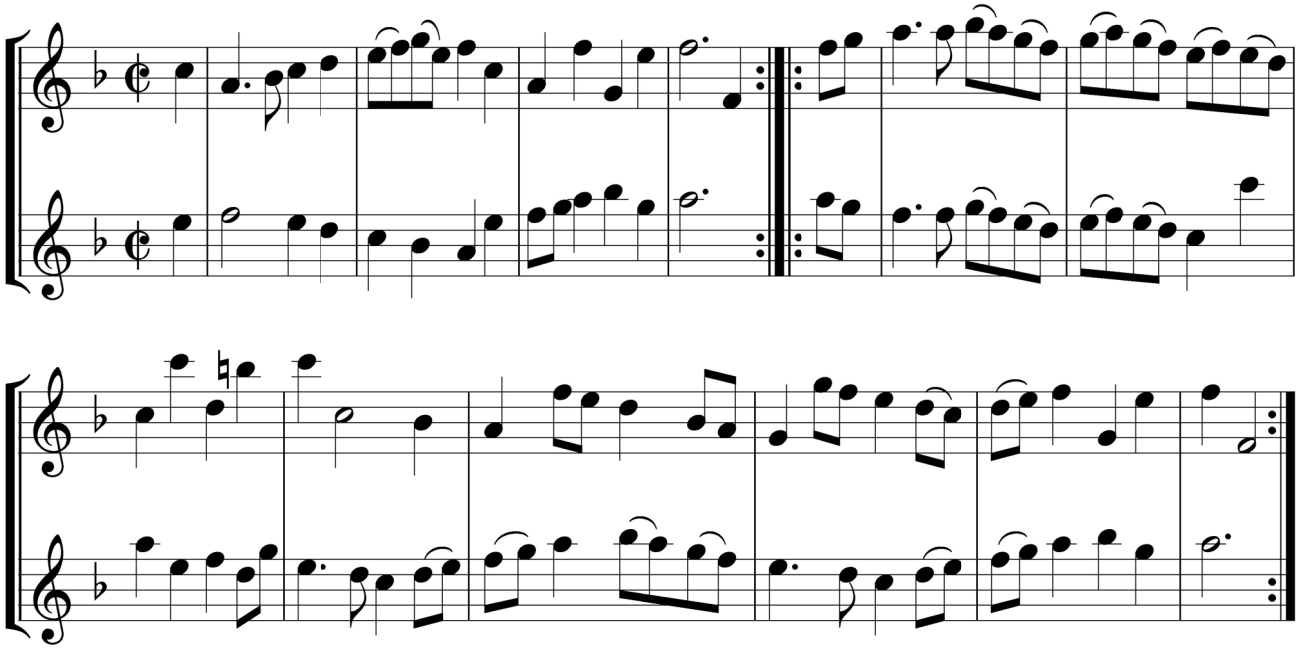
Air Adagio de Mr.H.Purcell



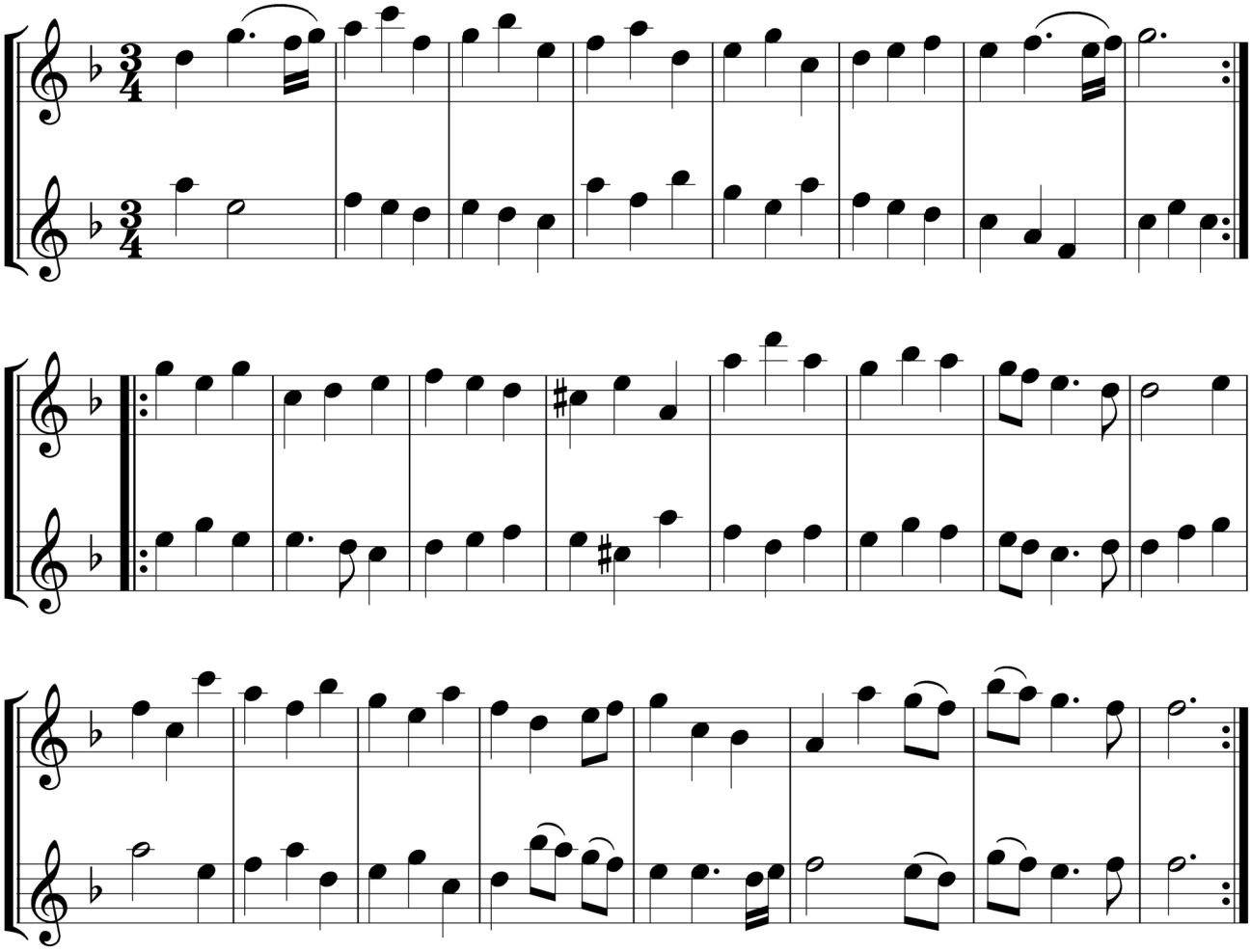
Air de Mr.E.D.



Bourée de Mr.Eccless

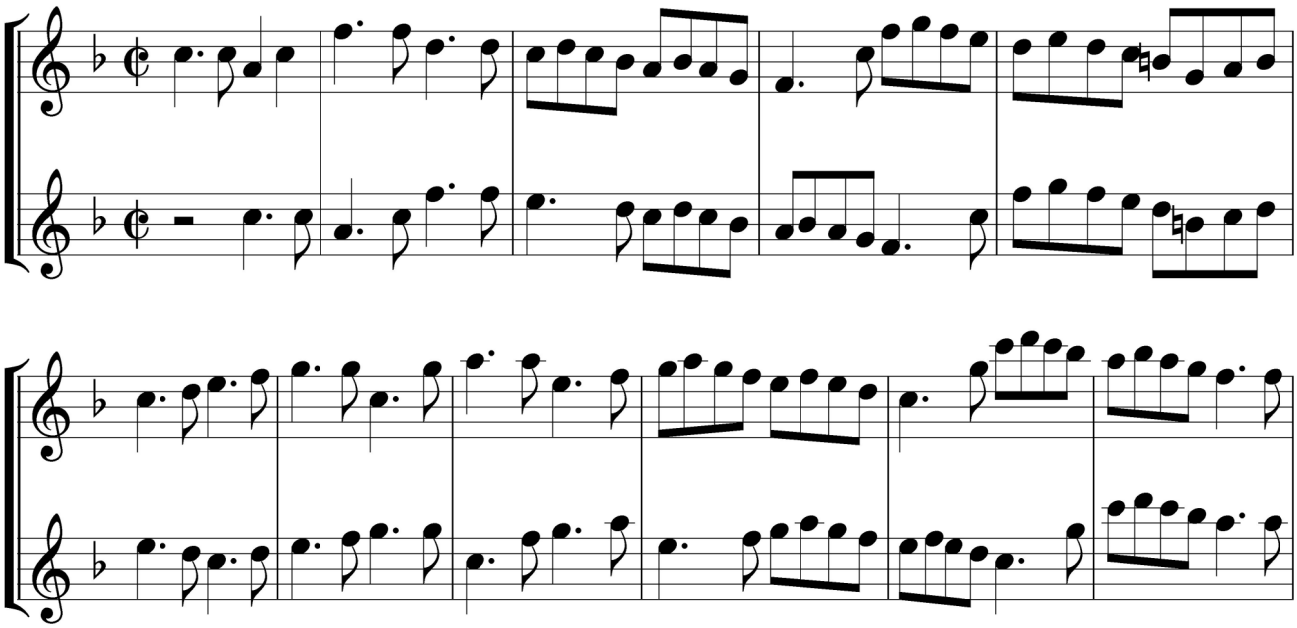


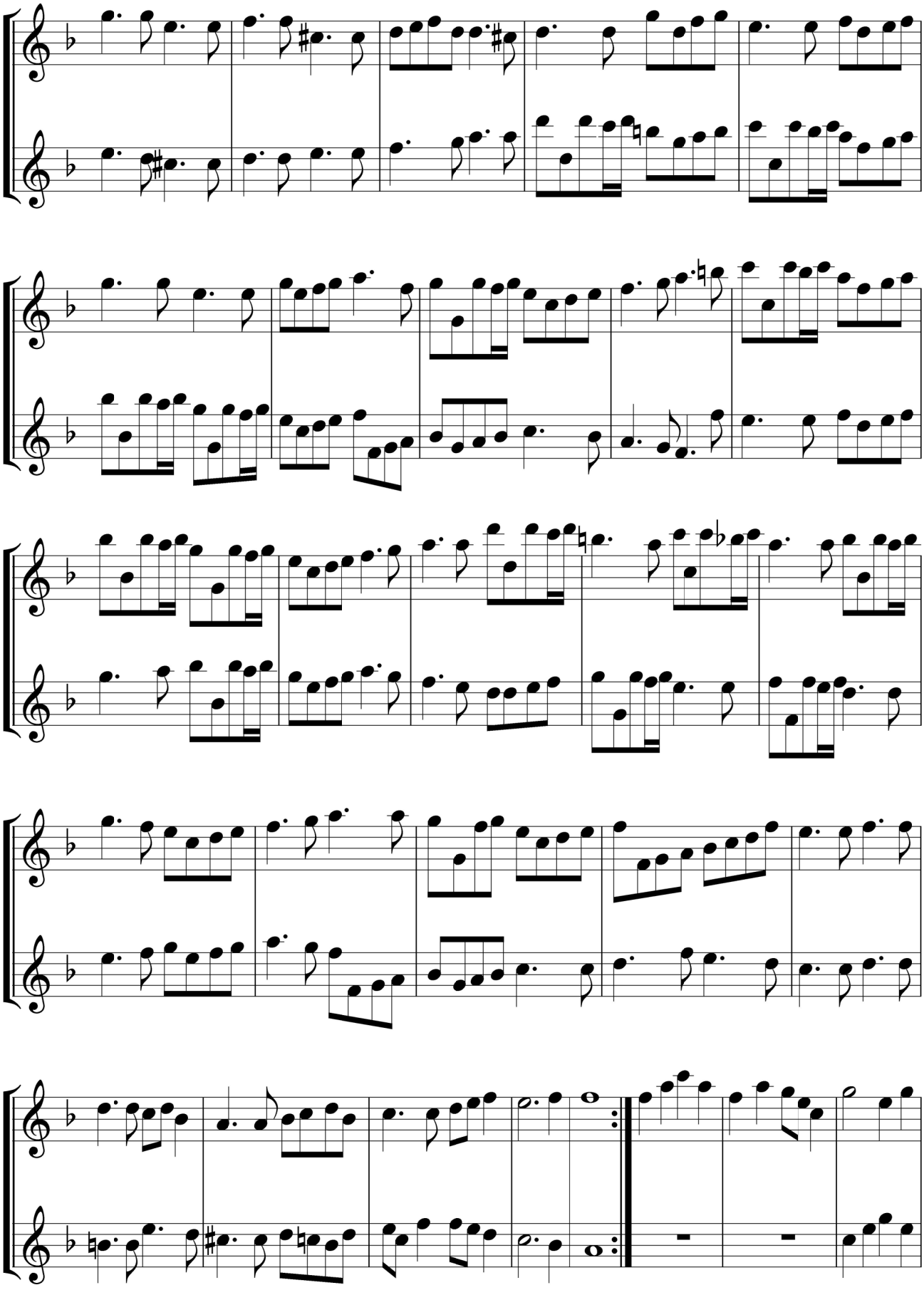
Menuet

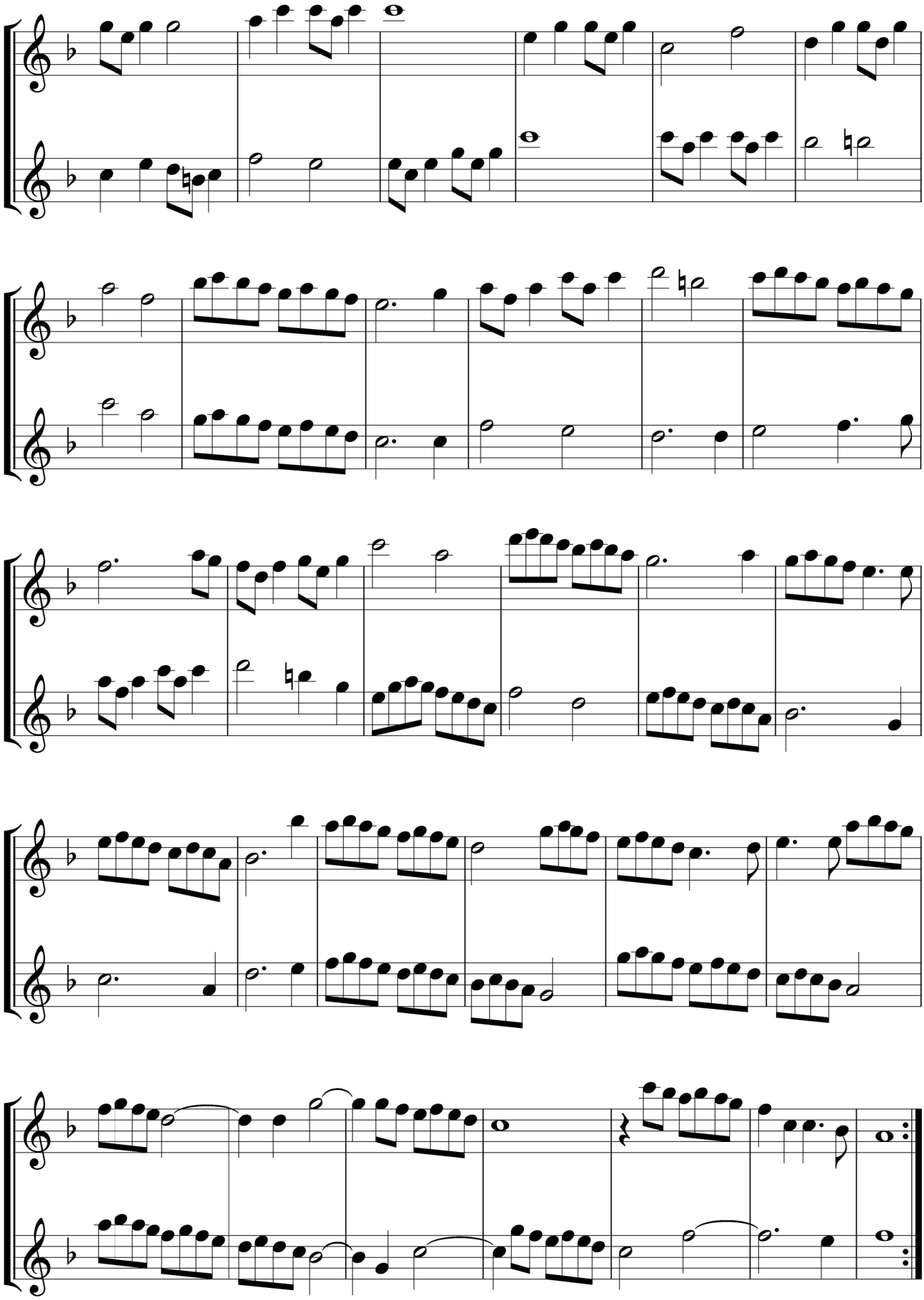


Sonata

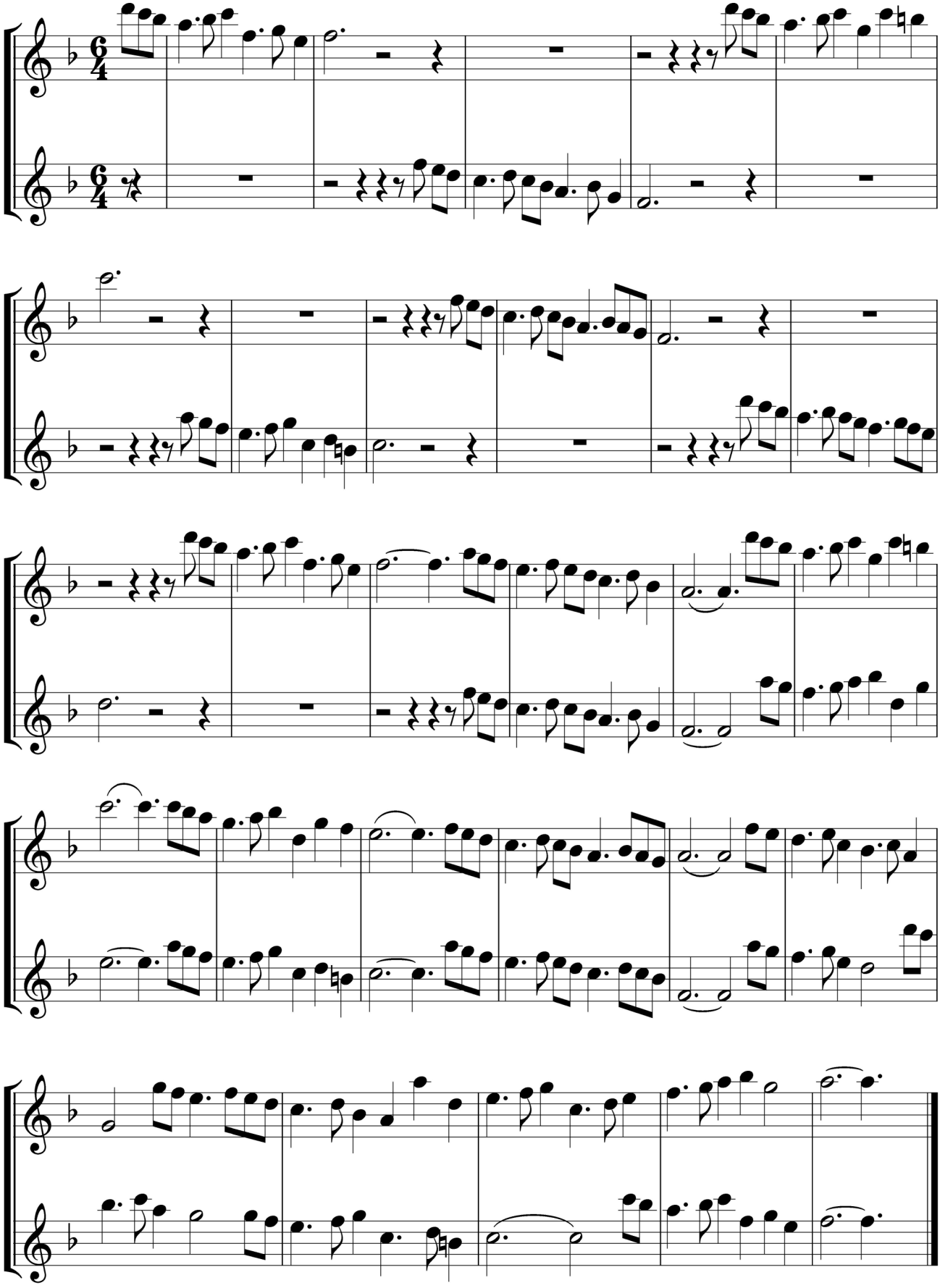
(Allegro) *William Gorton*





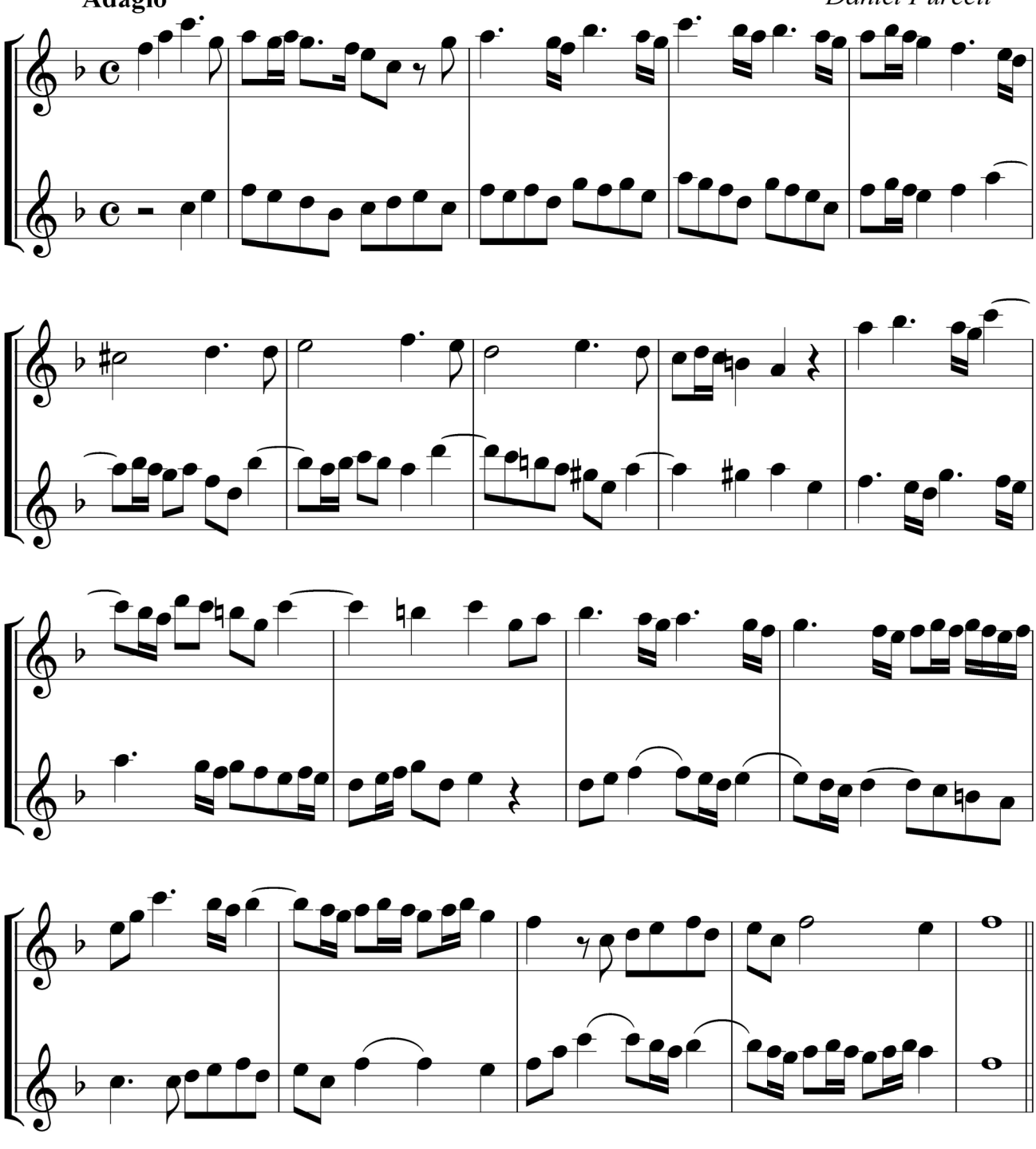


(à la Gigue)

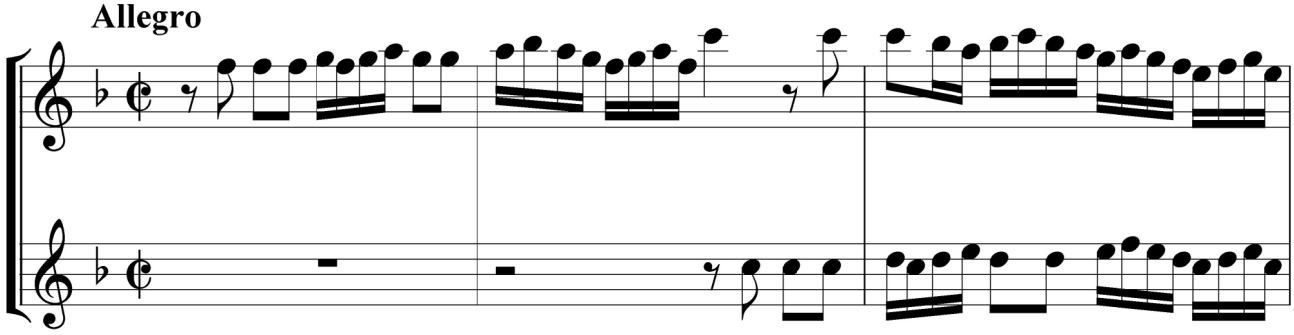


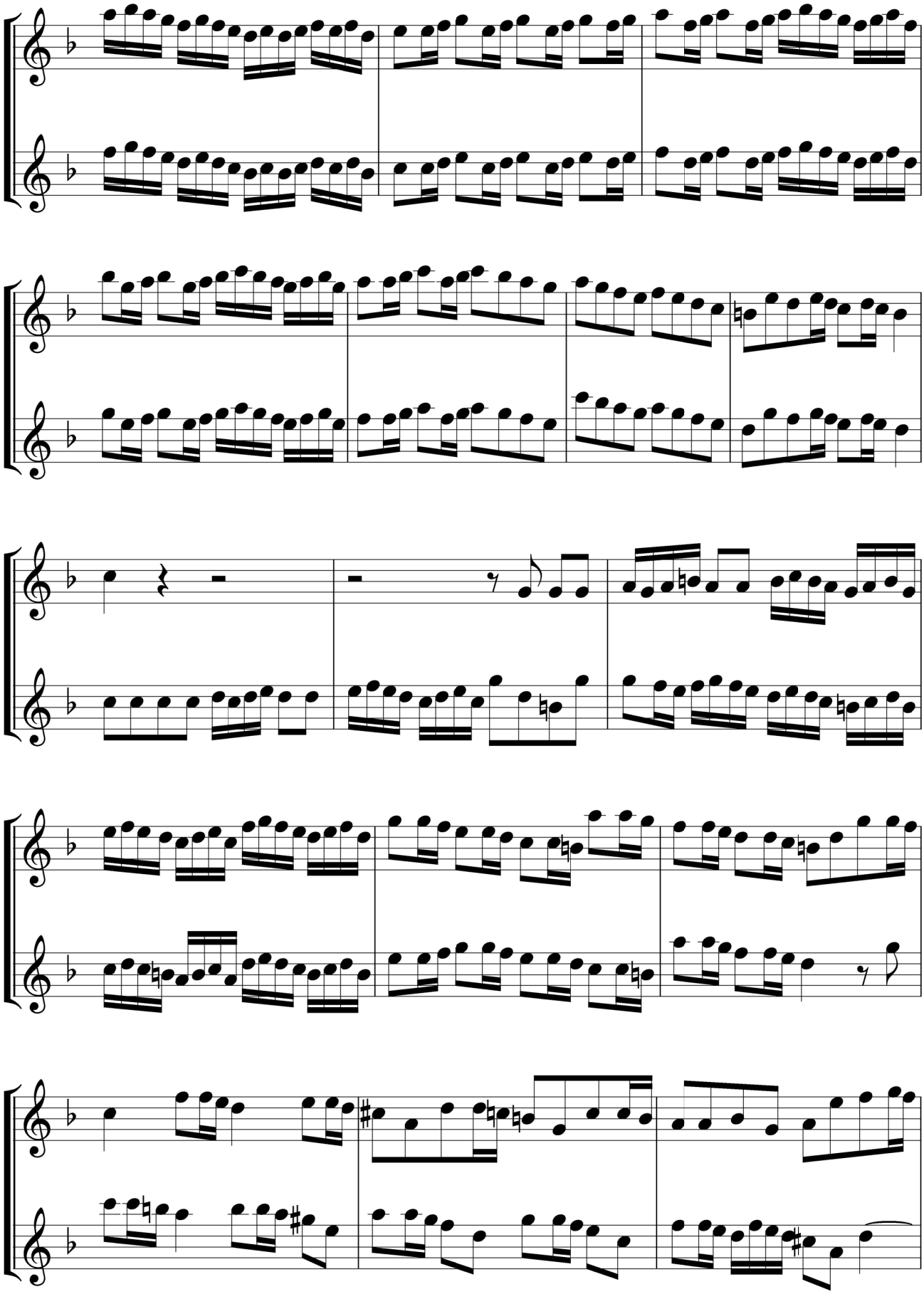
Sonata

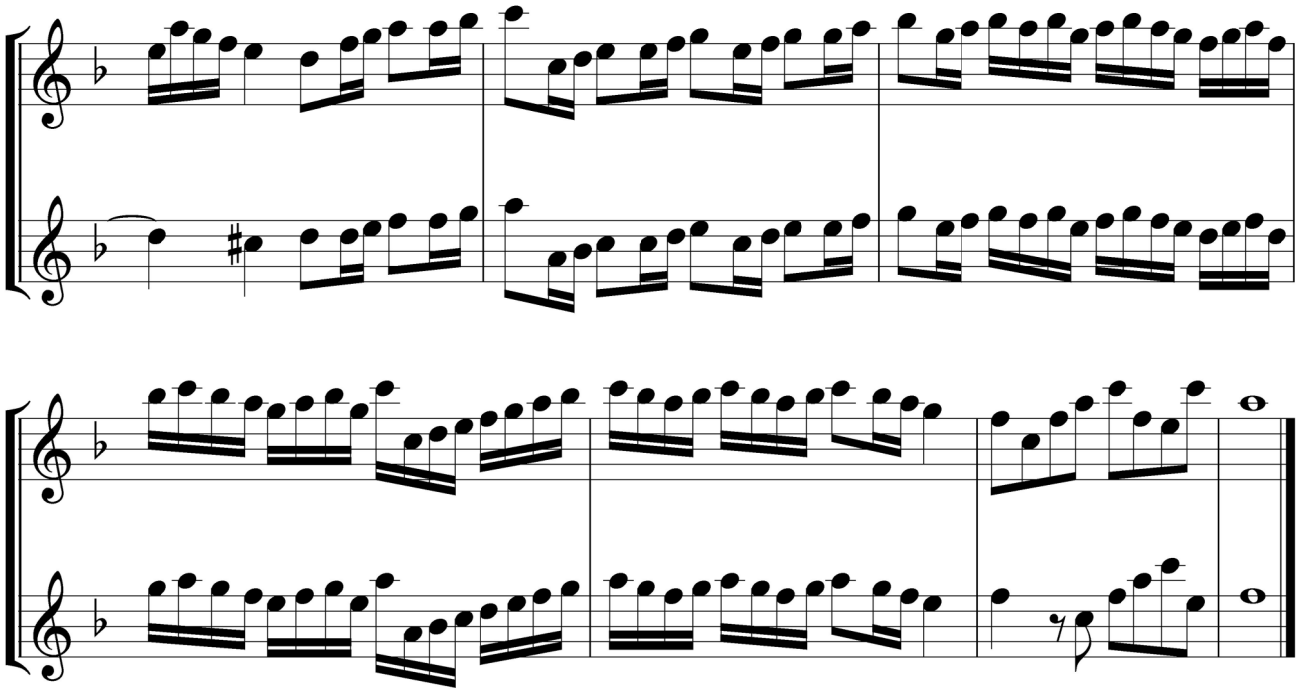
Adagio *Daniel Purcell*



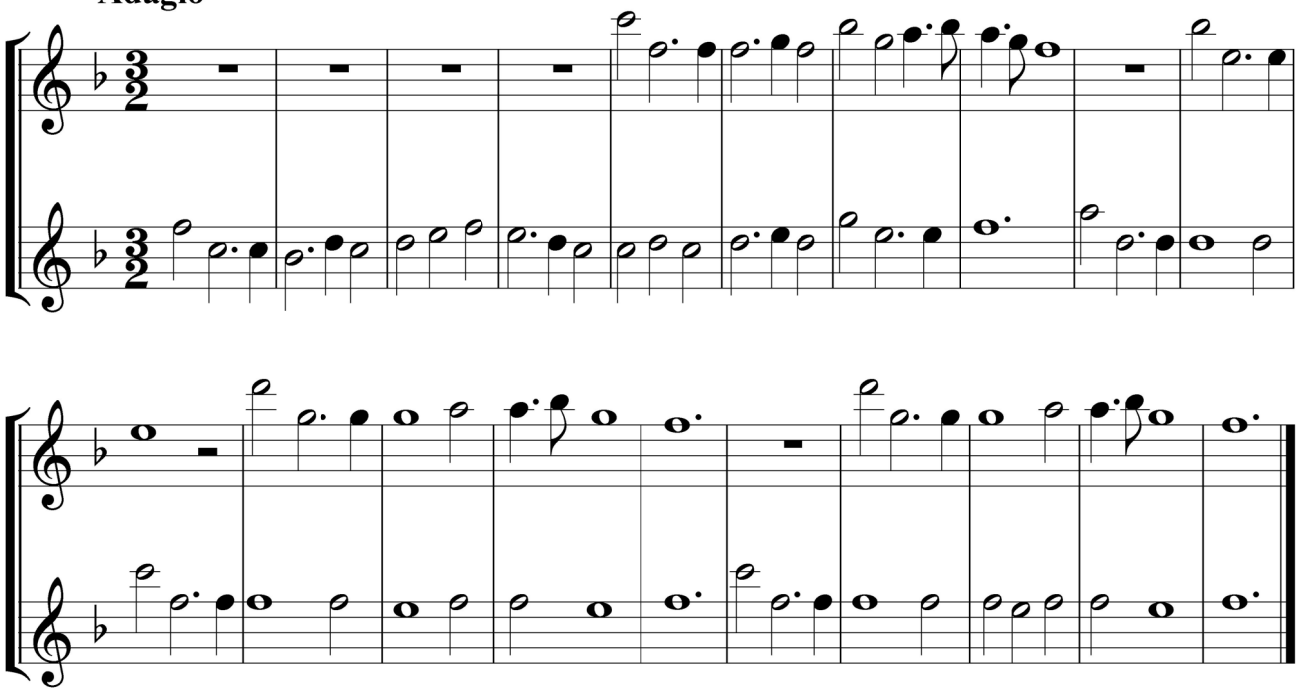
Allegro



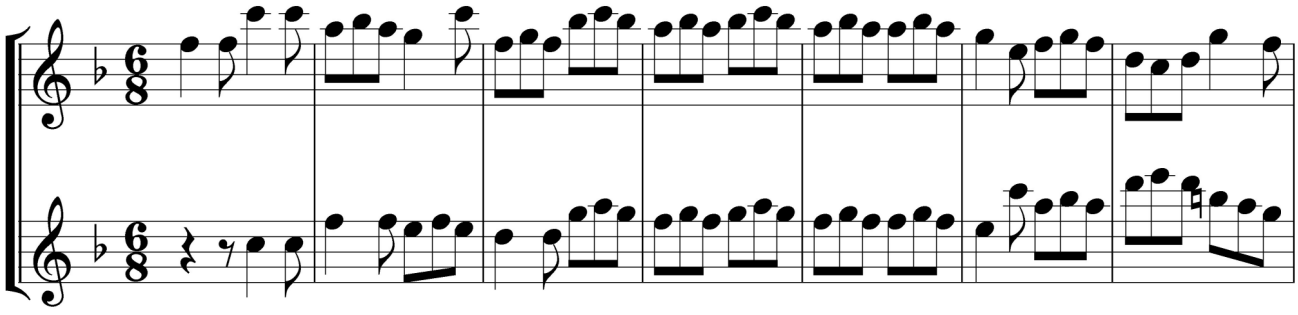


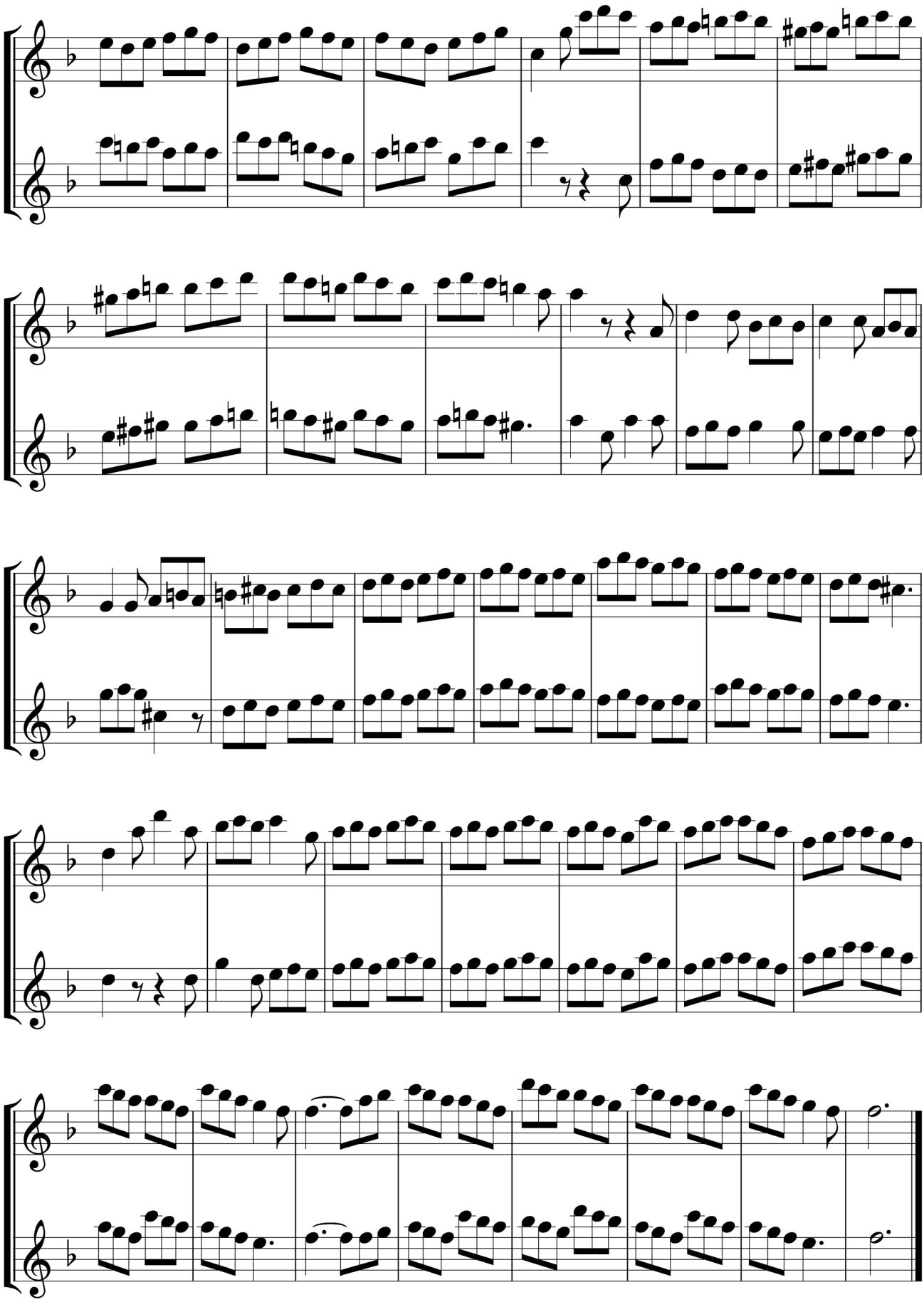


Adagio



Allegro

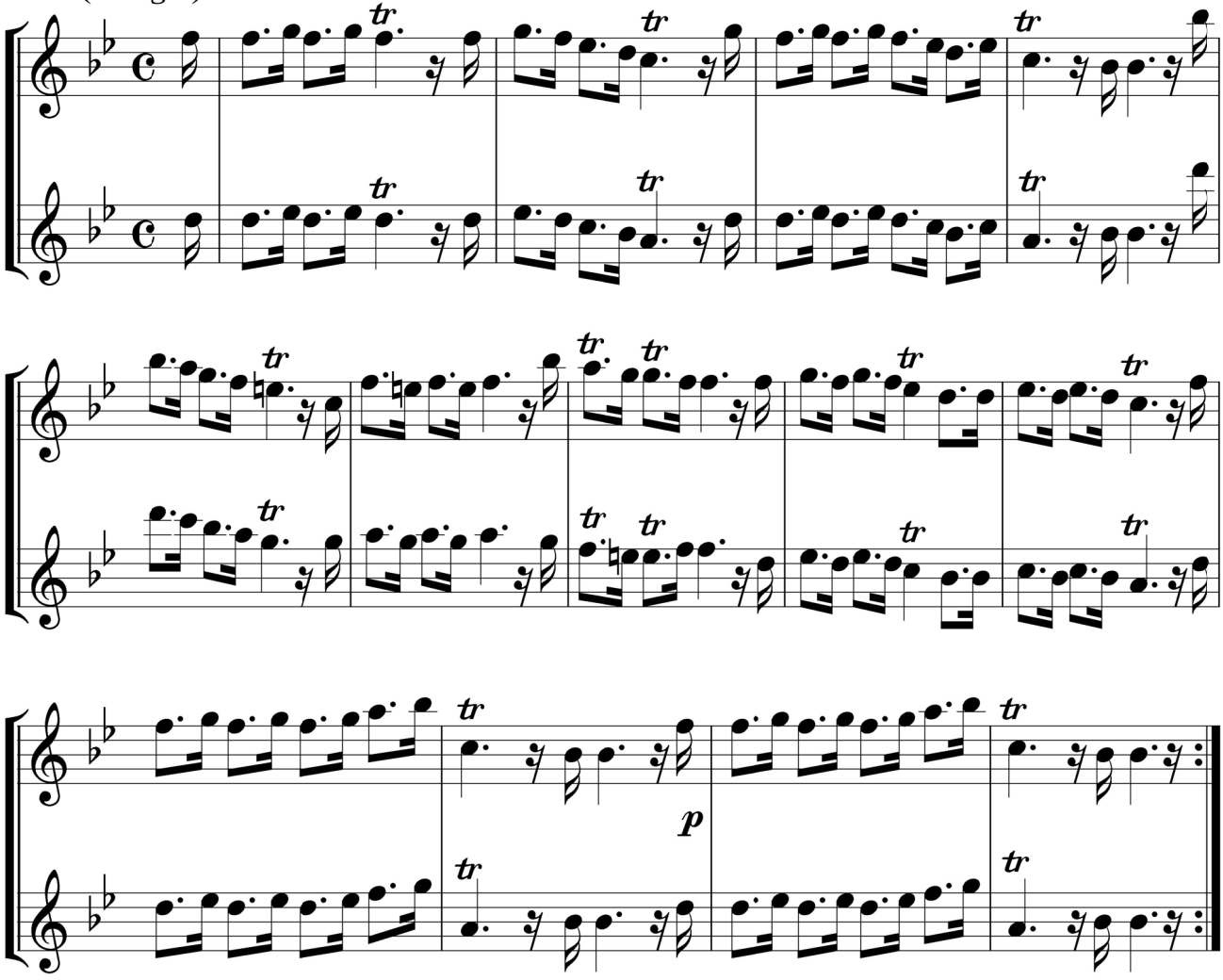




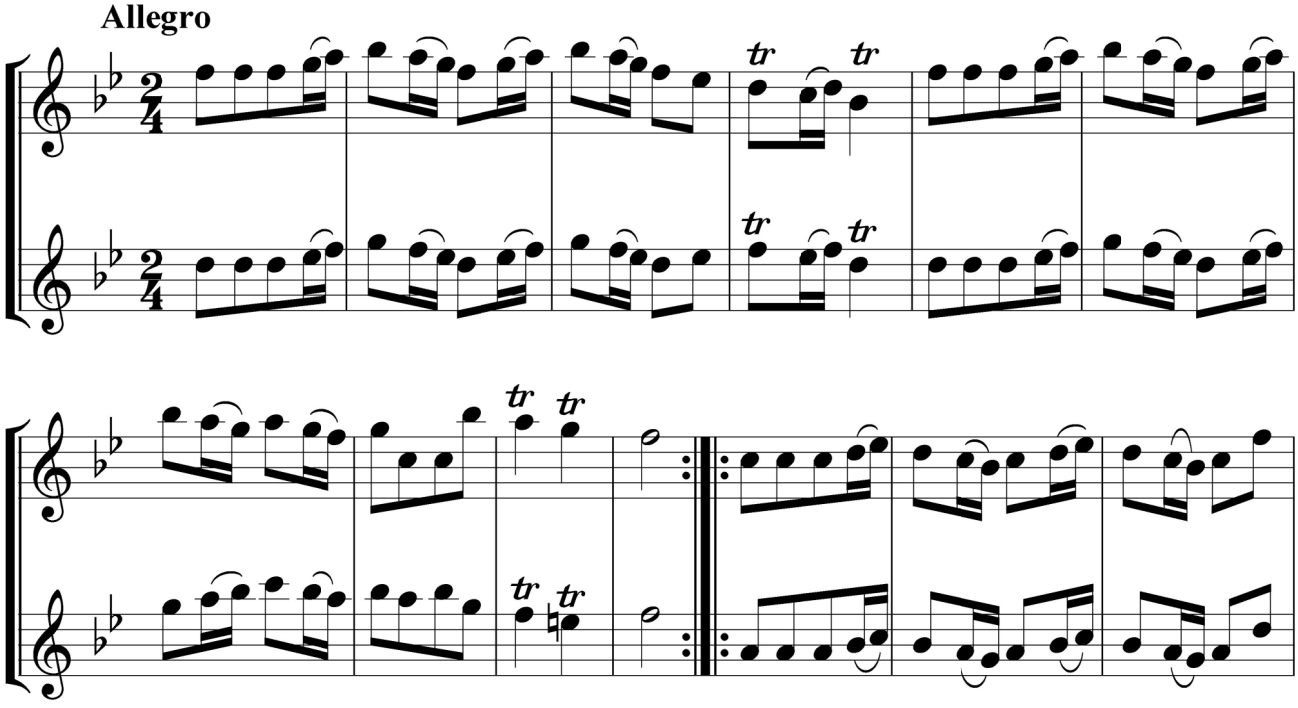
Sonata

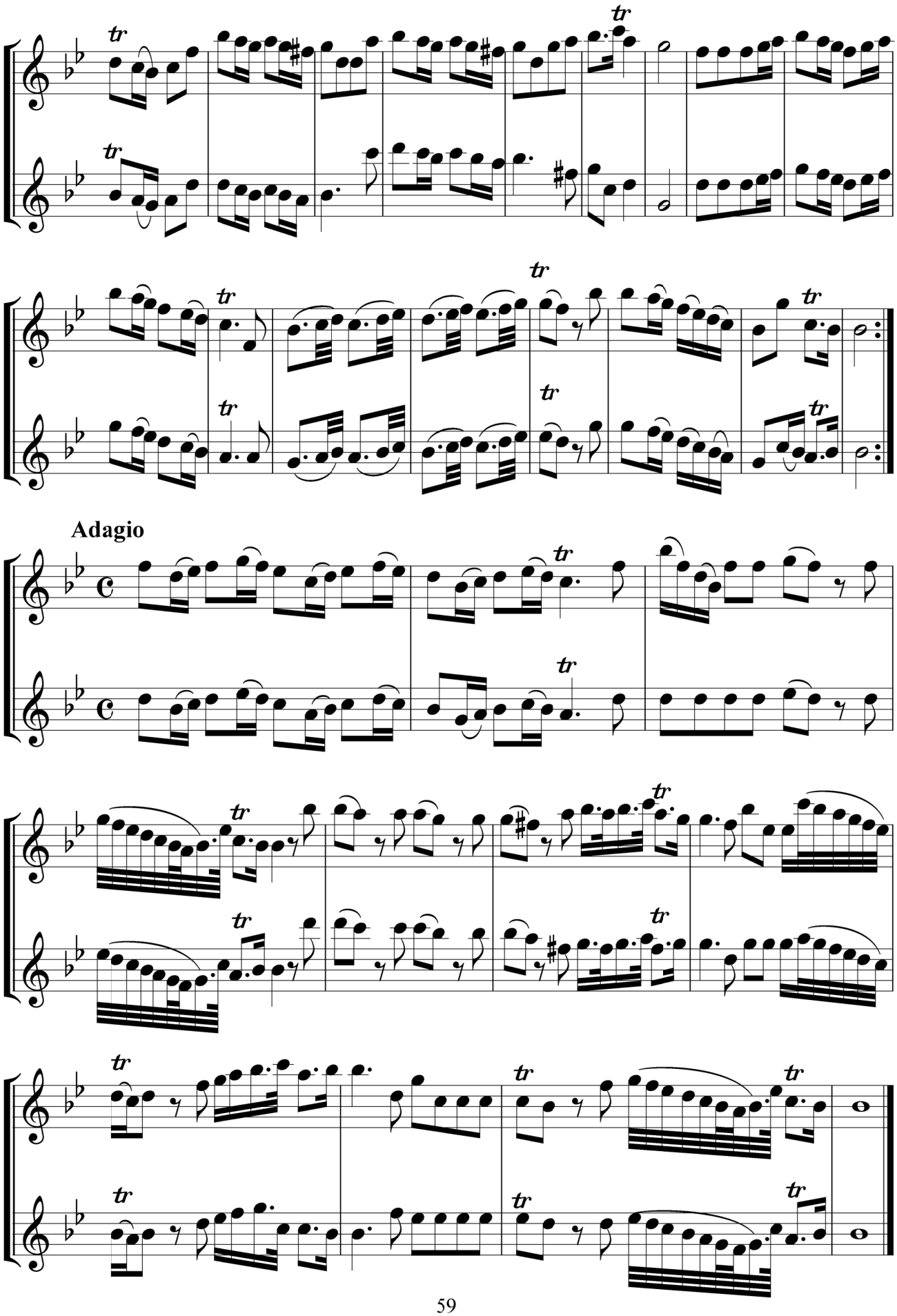
(Adagio)

Robert Valentine

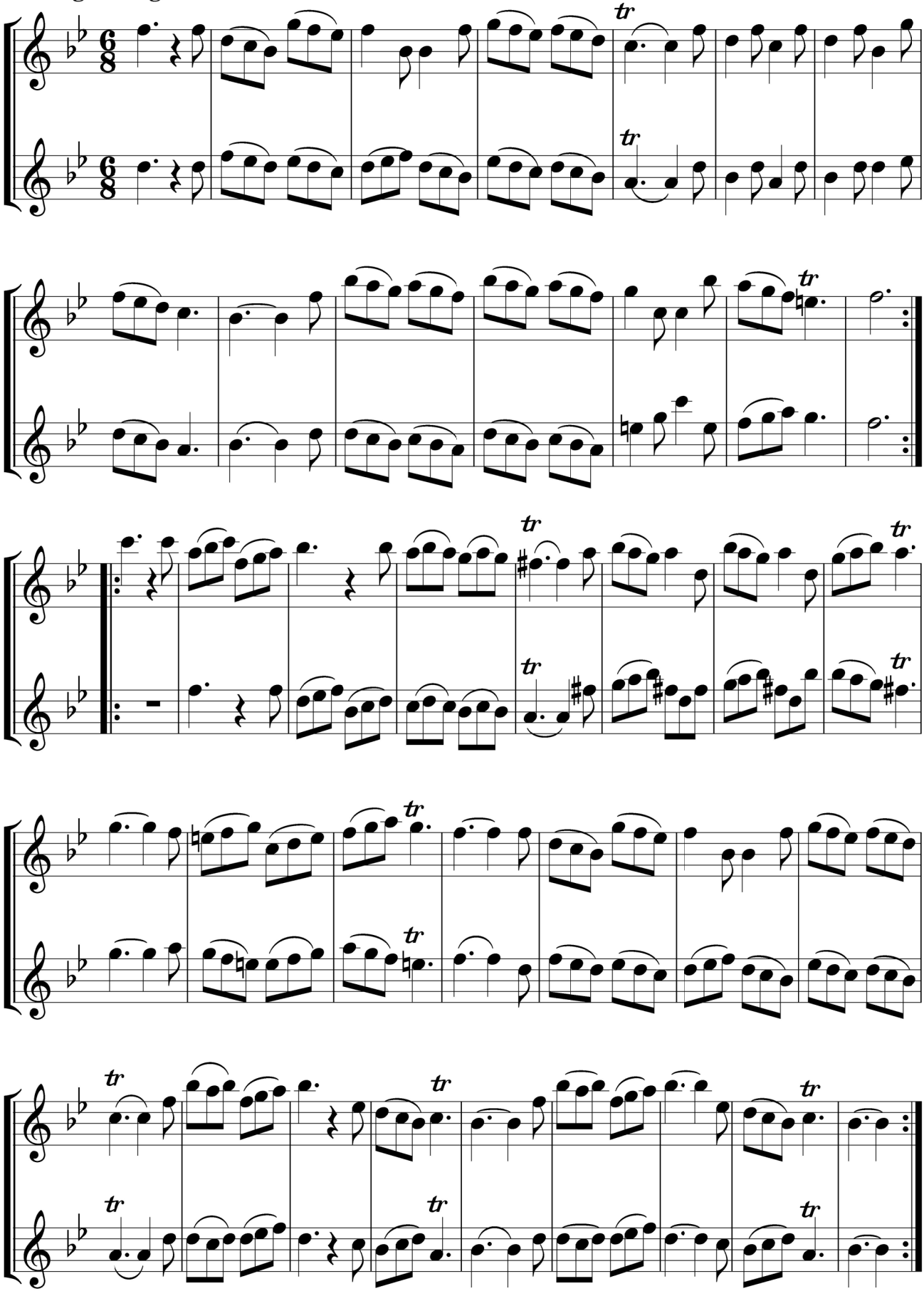


Allegro



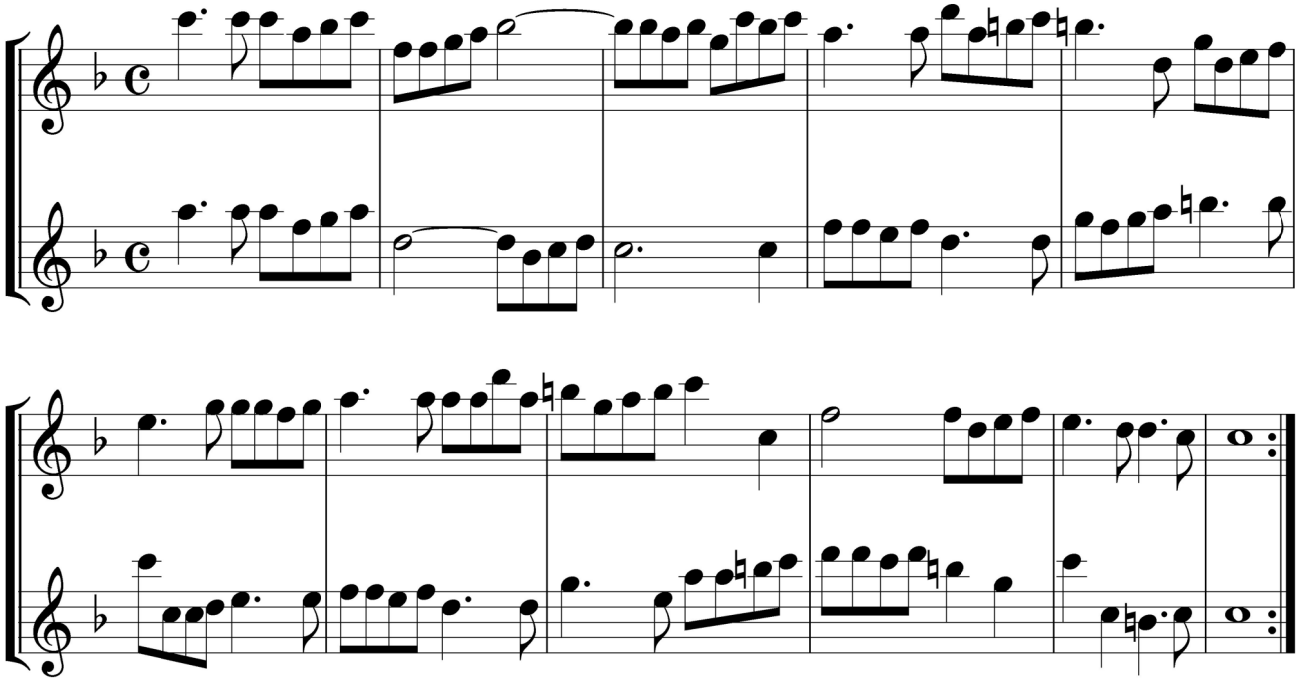

Adagio

Giga-Allegro

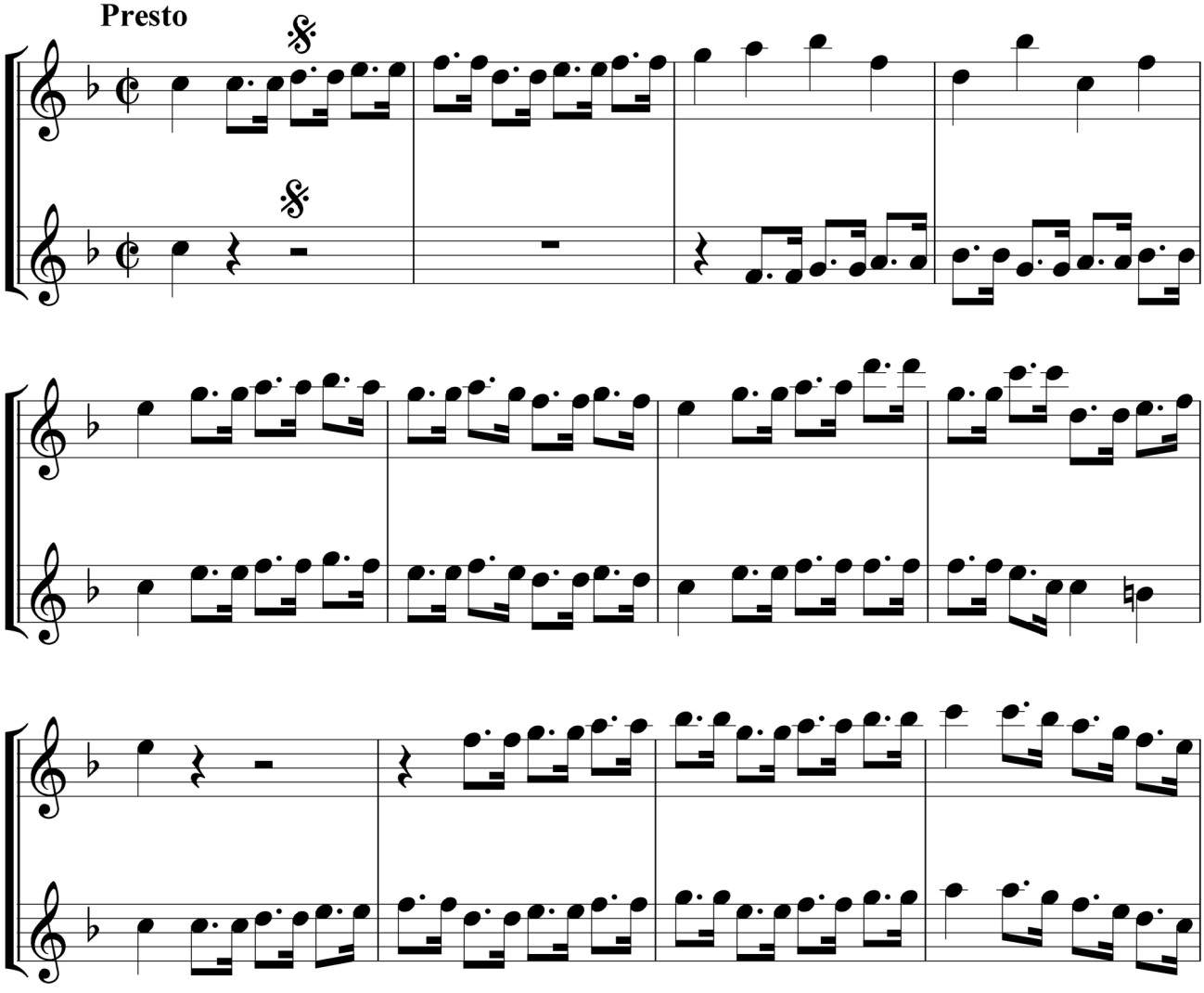


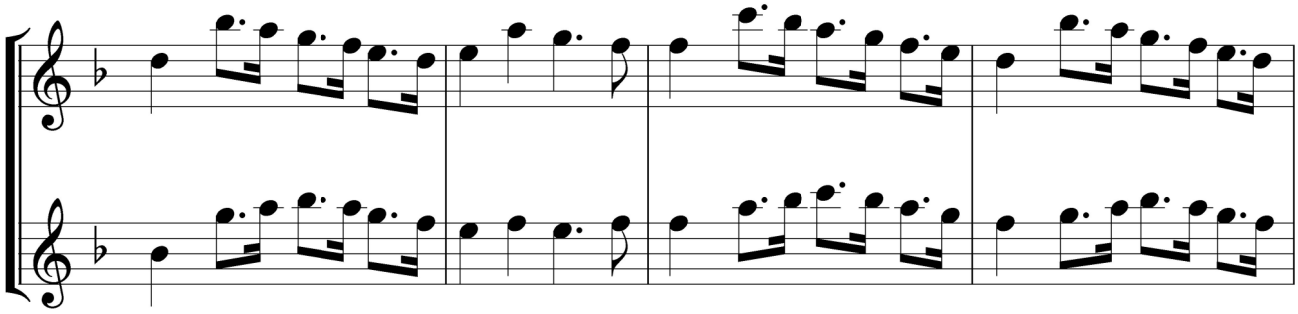
Sonata II a due flauti

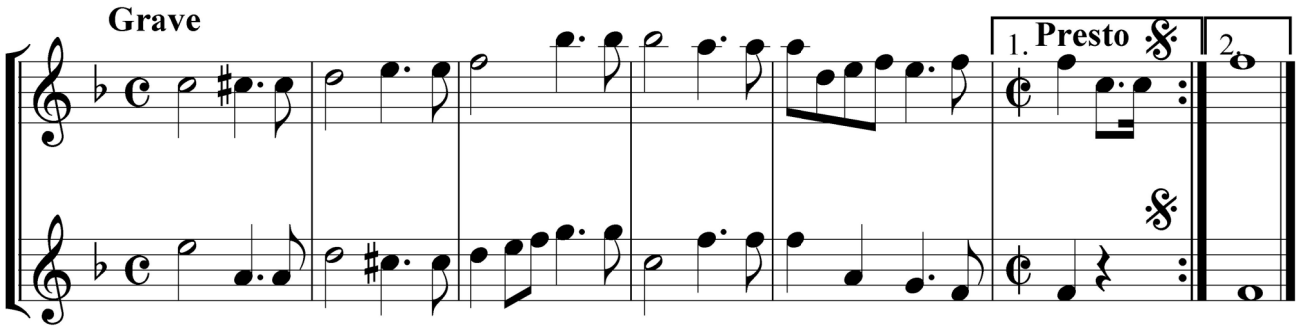
Ouverture *Jon.Mattheson Op.1 Nr.2*

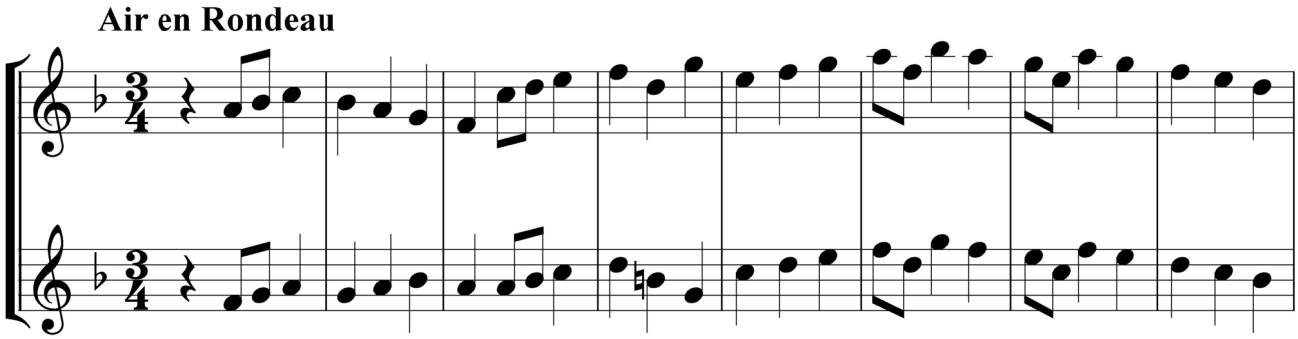


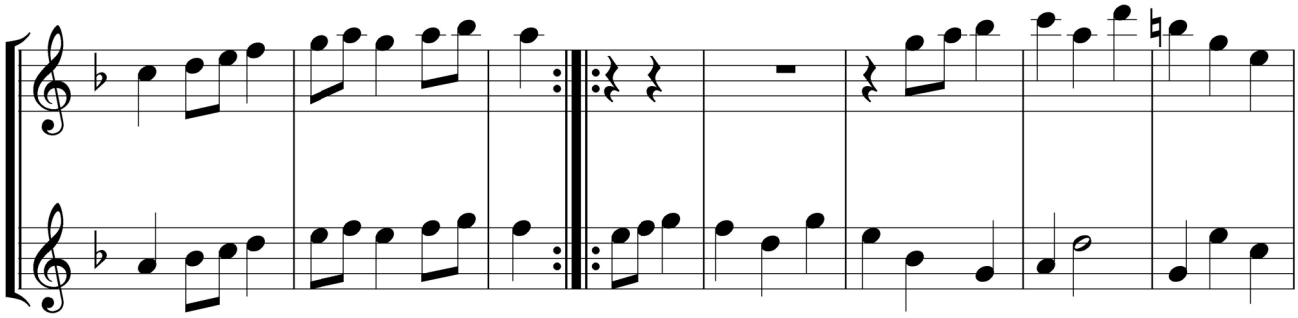
Presto

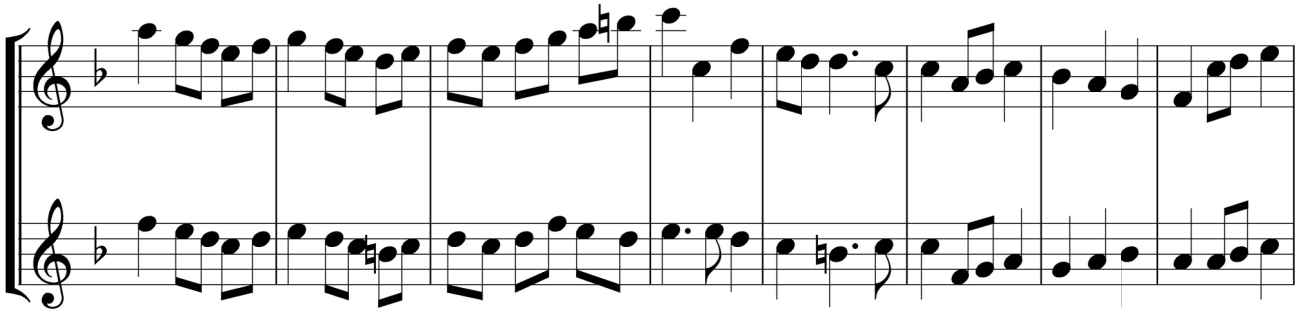


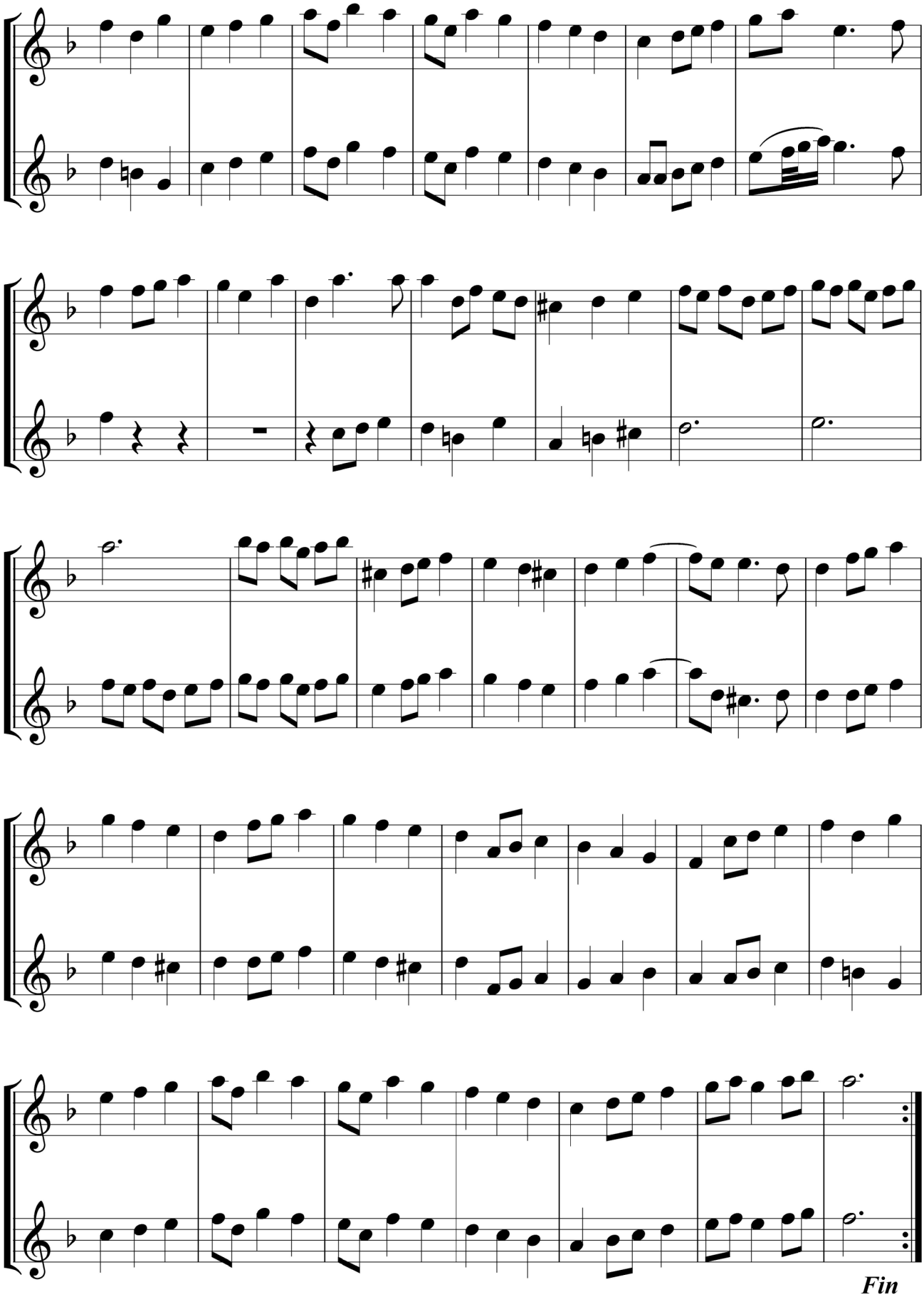



Grave
1. Presto
2

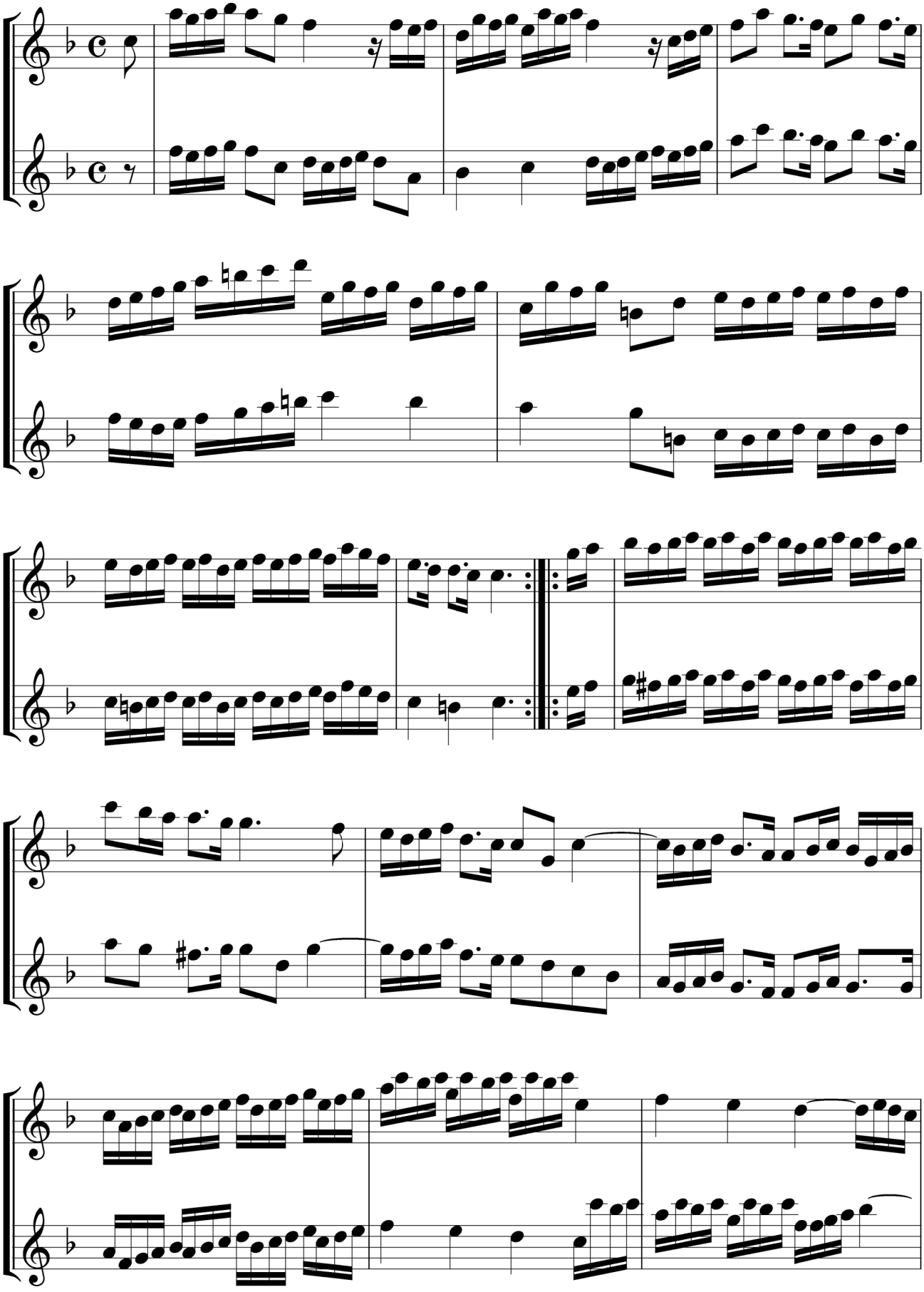

Air en Rondeau

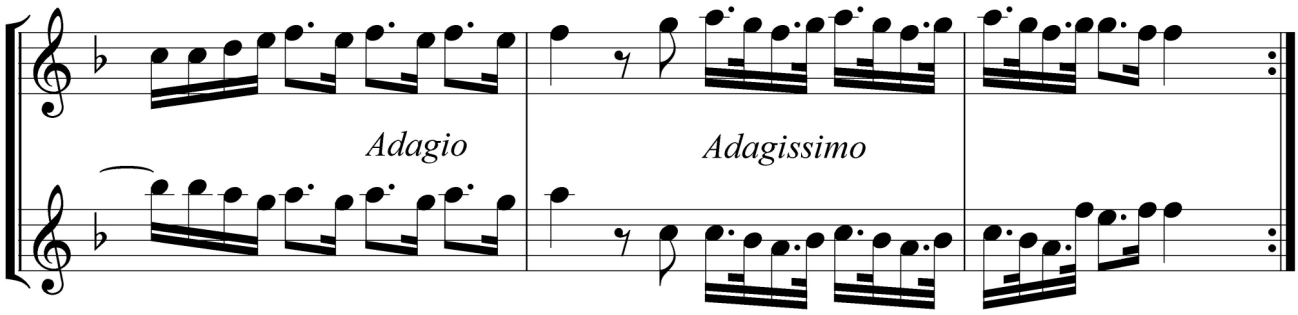




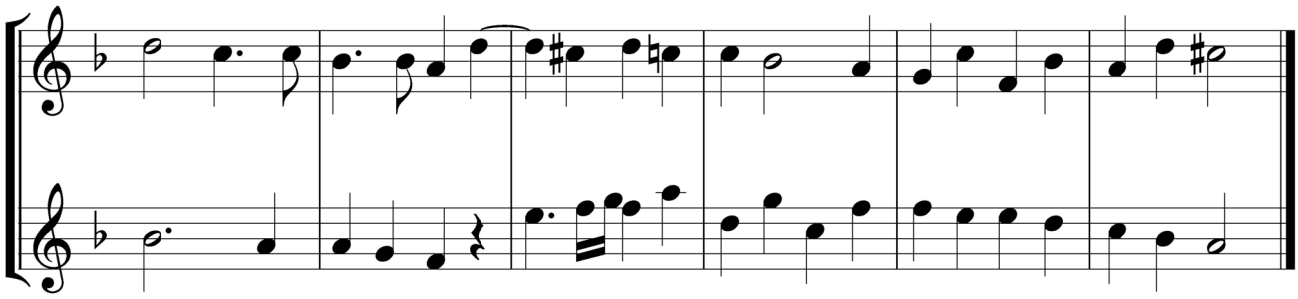

Fin

Allemande

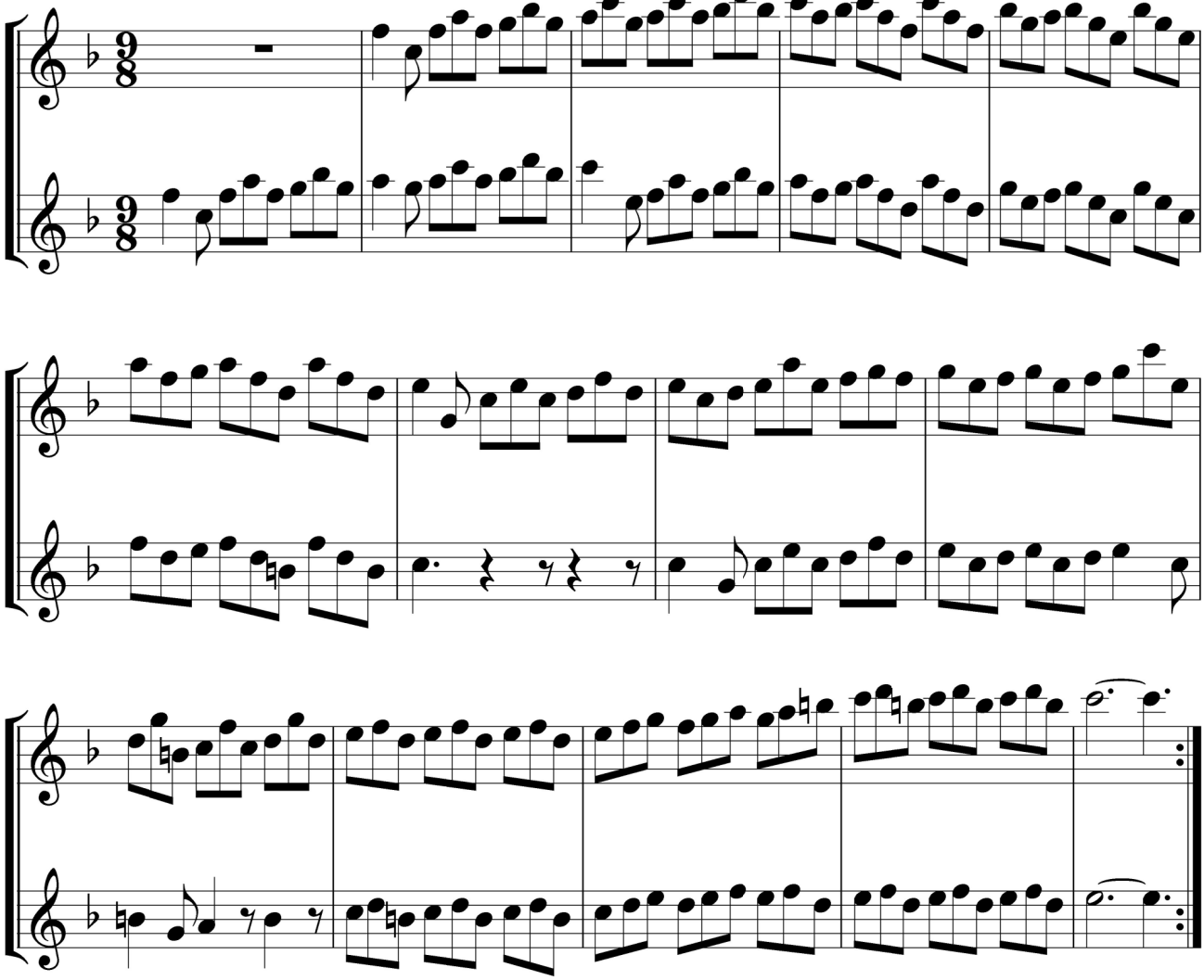


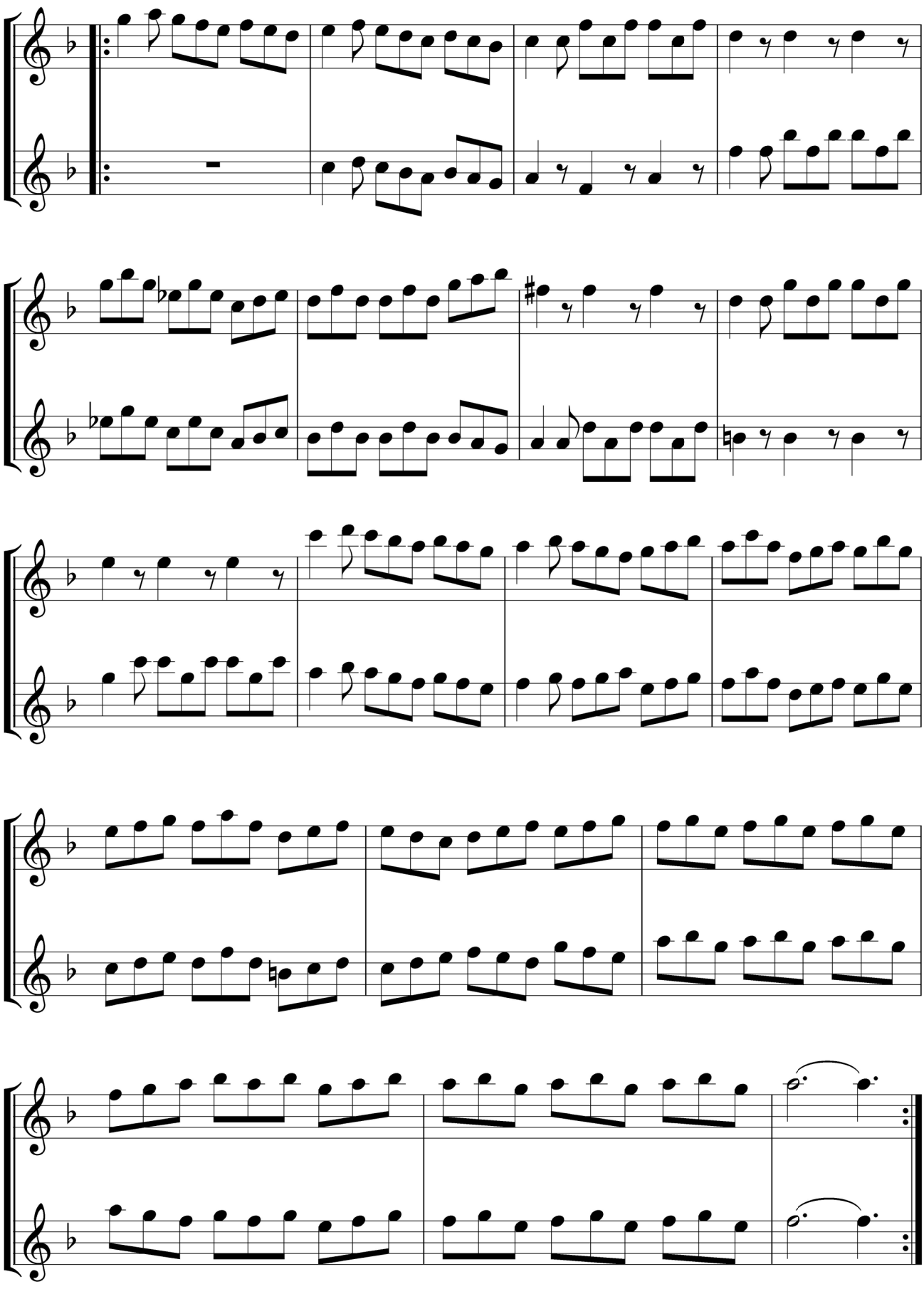


Largo



Gigue

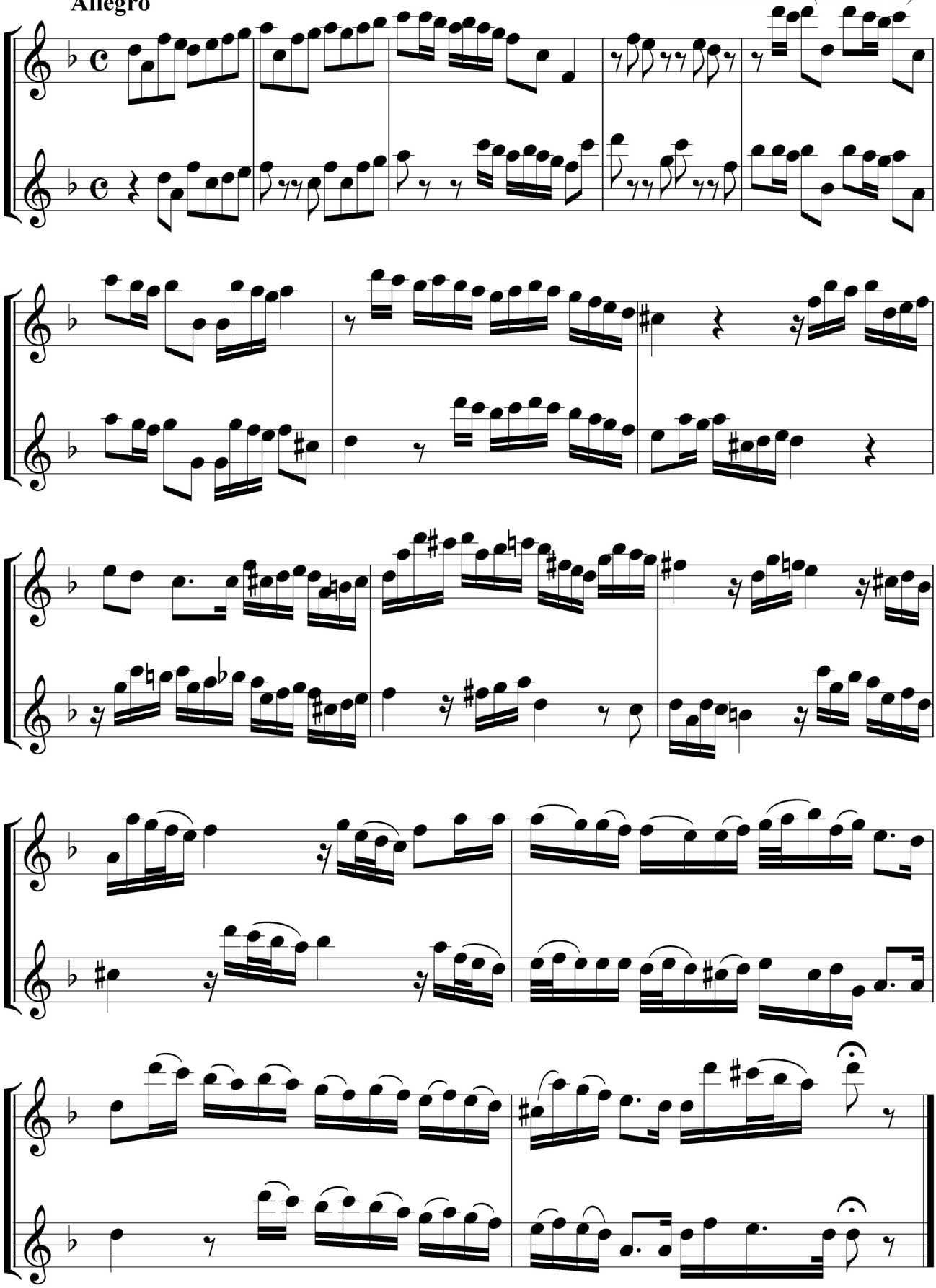




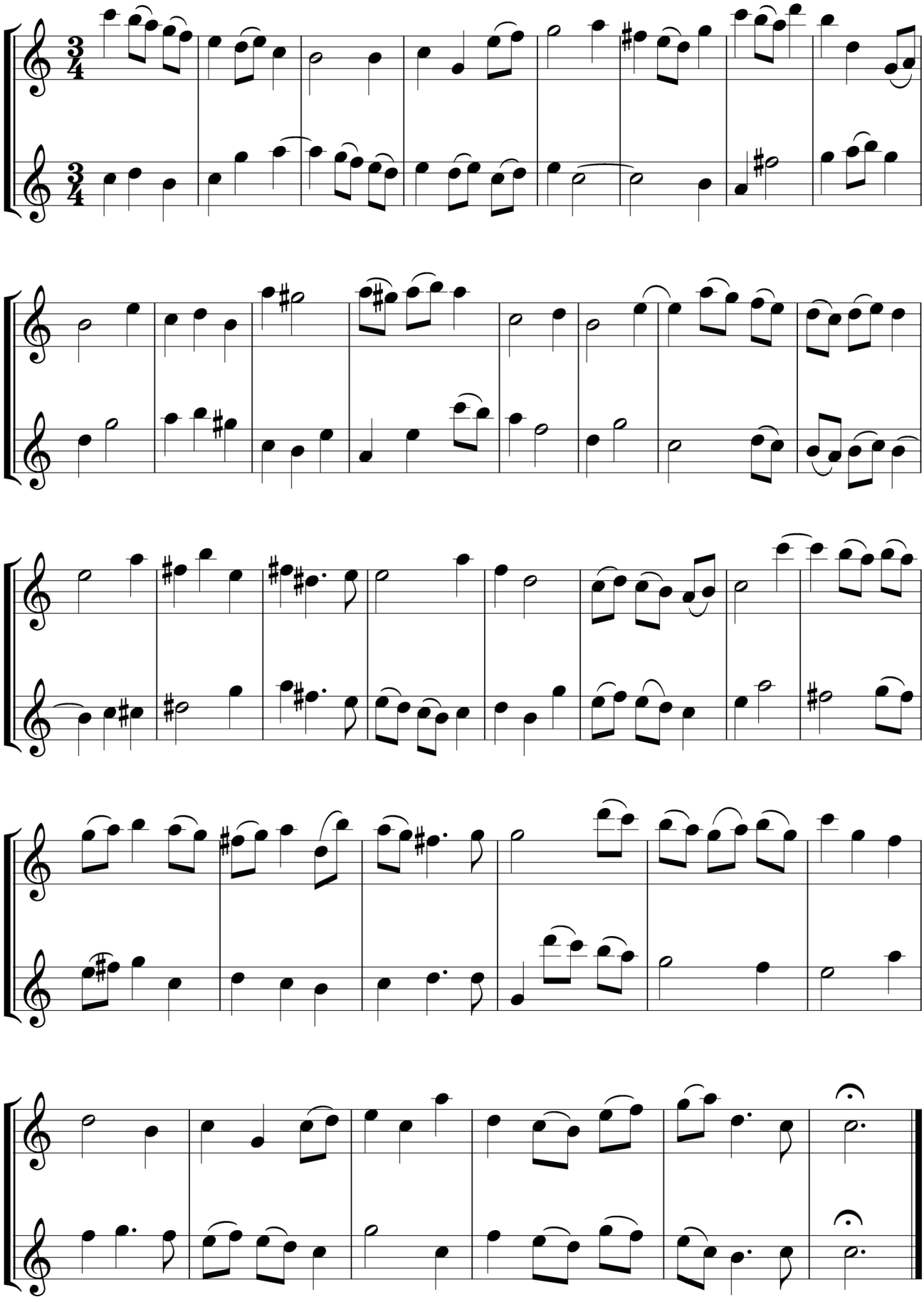
Unterschiedliche Fantaseyn

J.Burckhardt (um 1740)

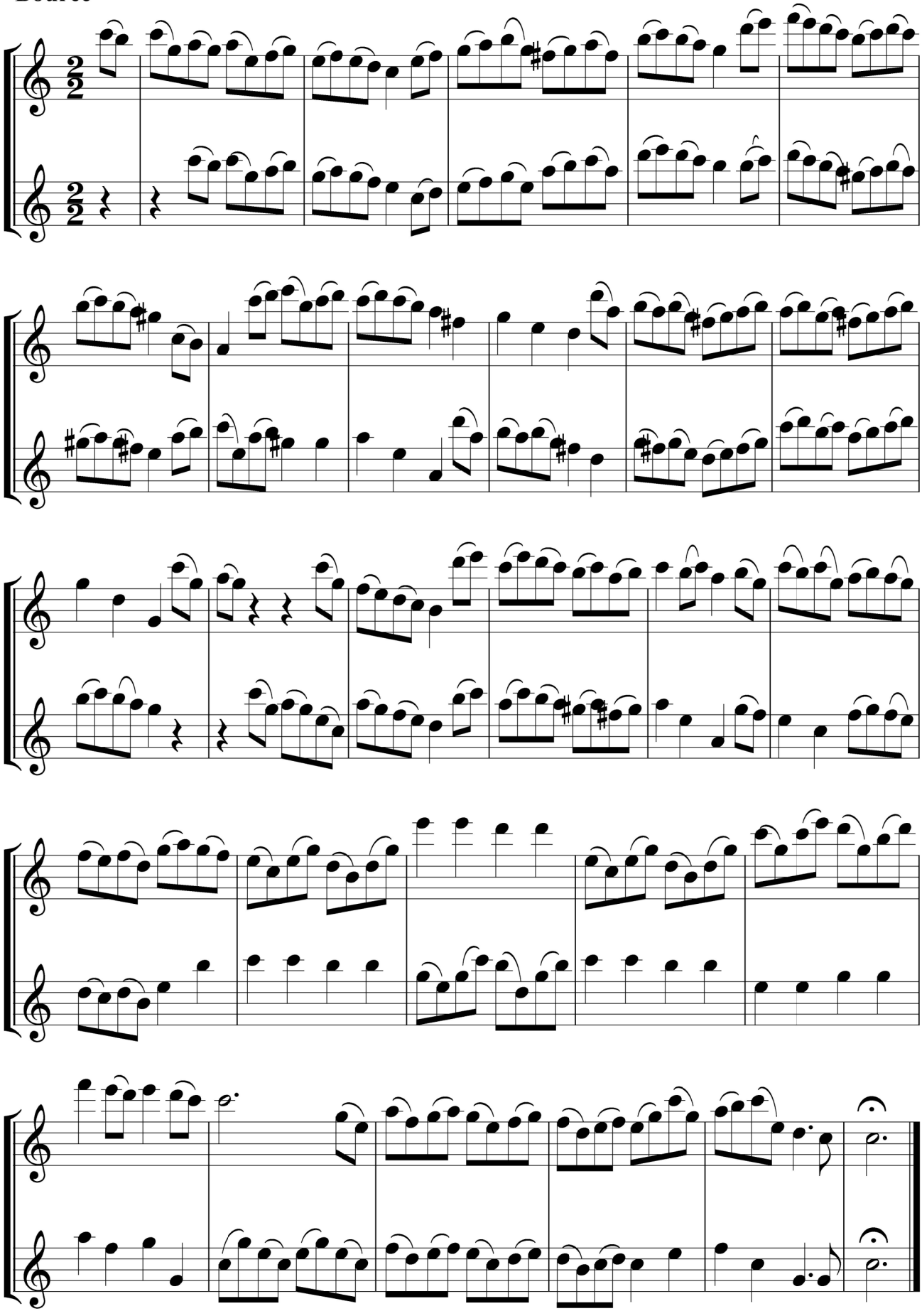
Allegro



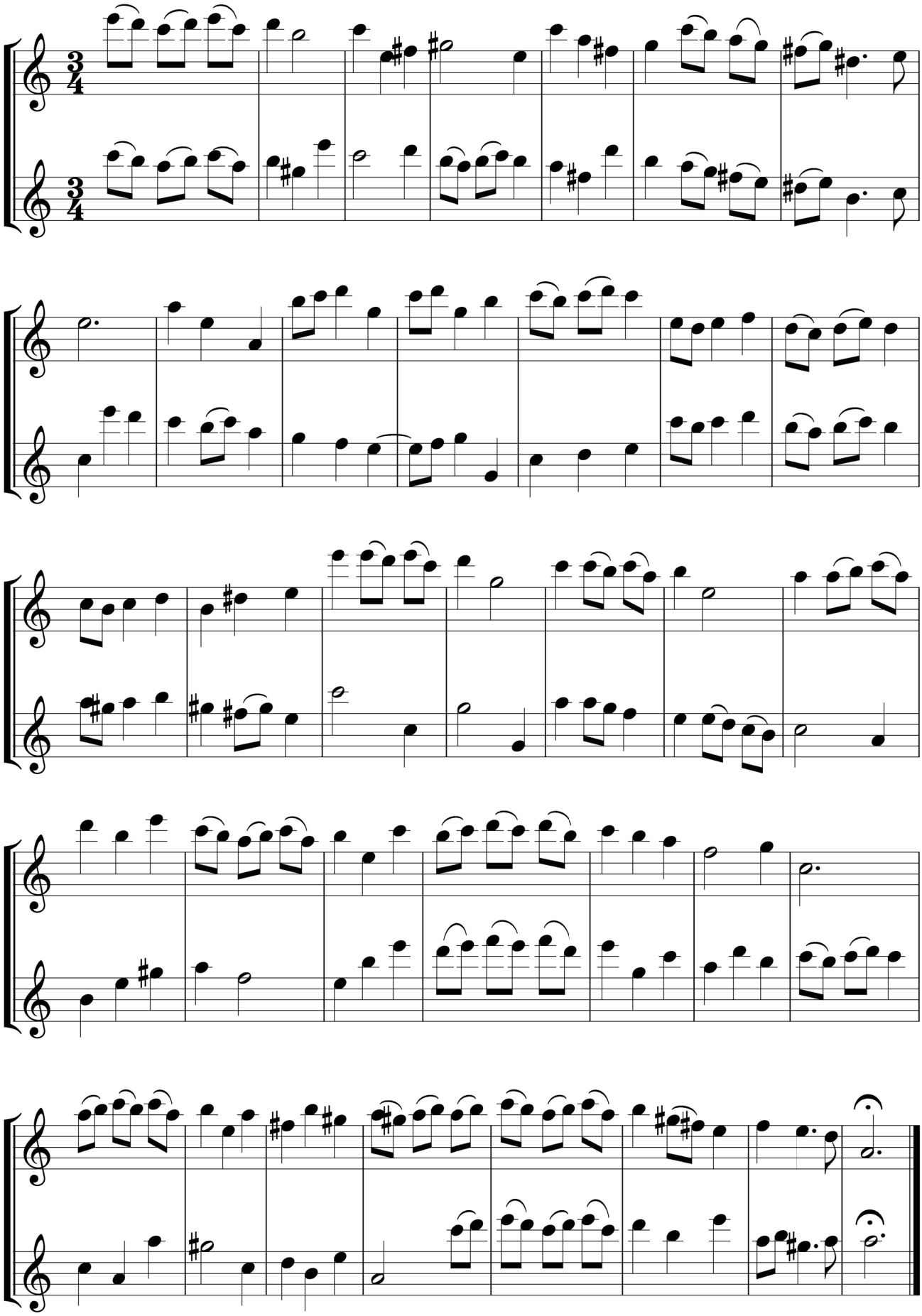
Menuett



Bourée

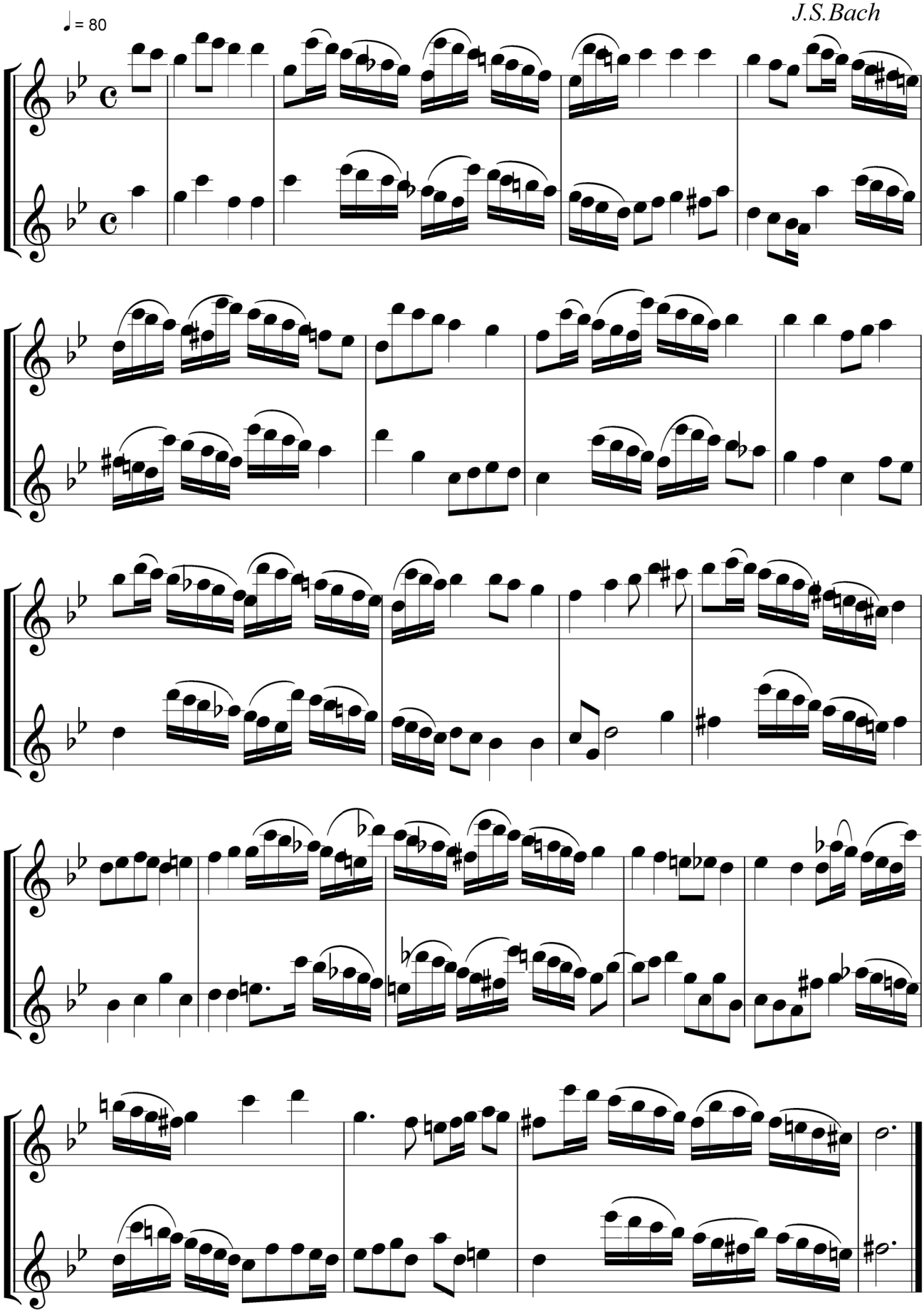


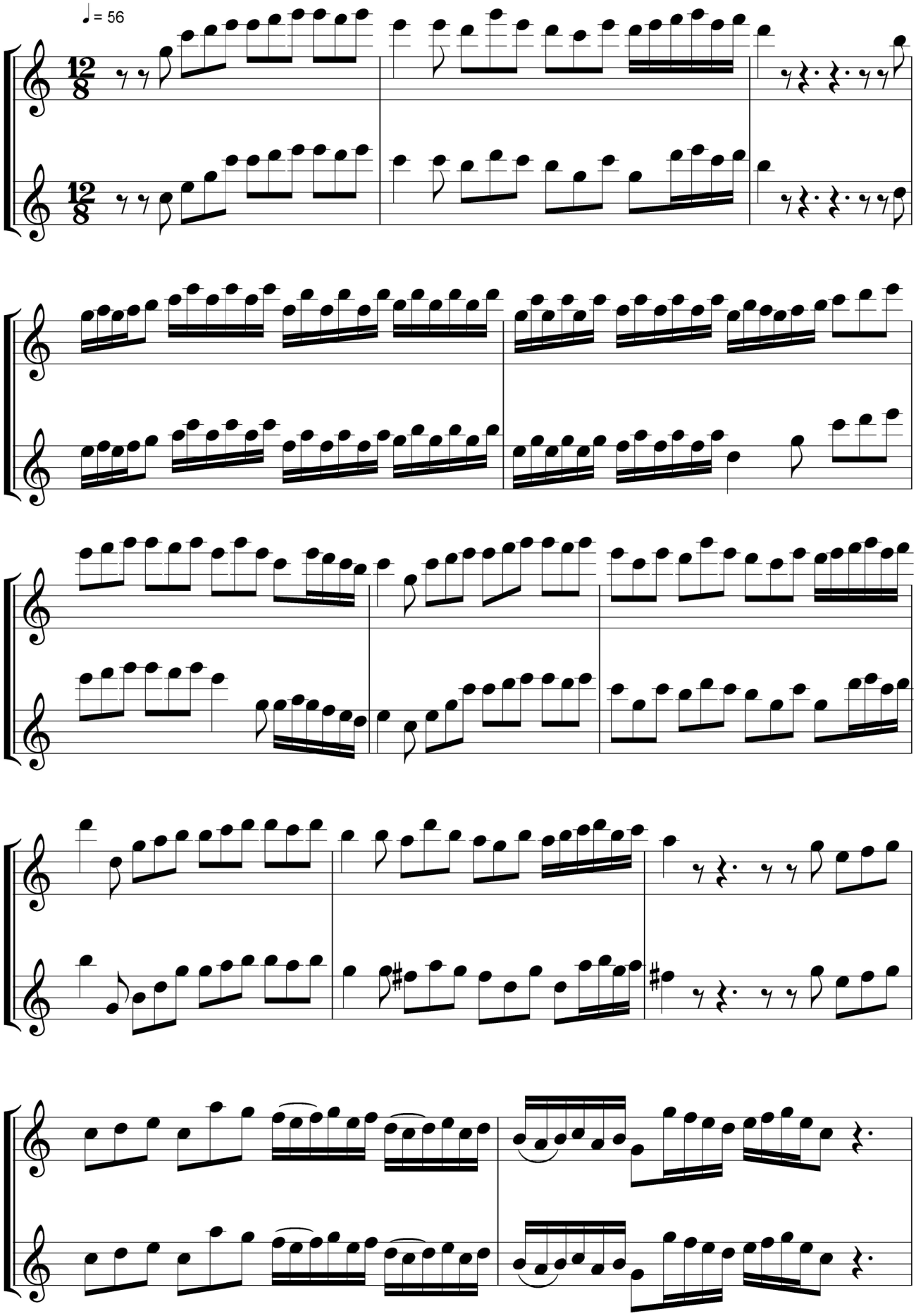
Menuett

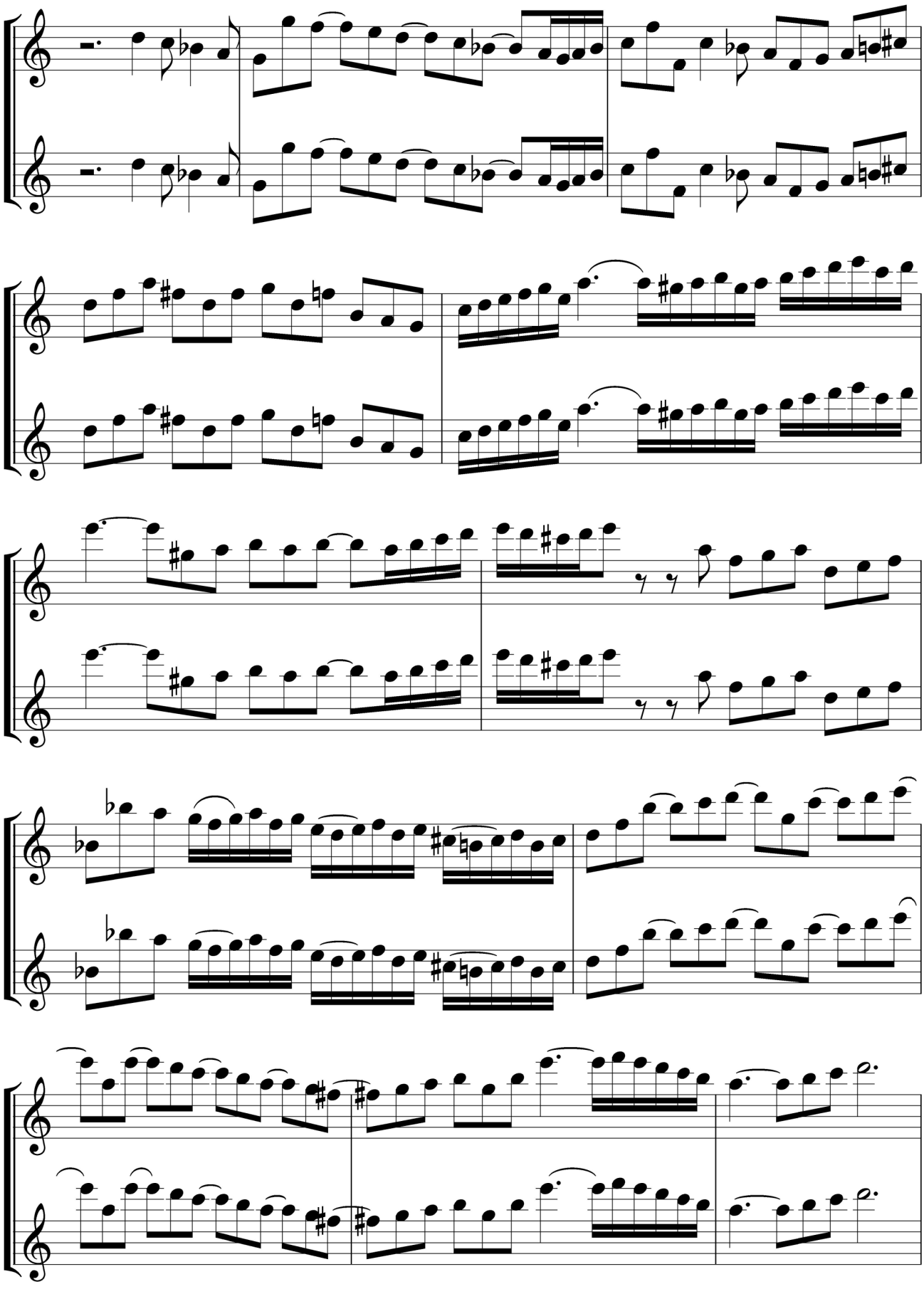


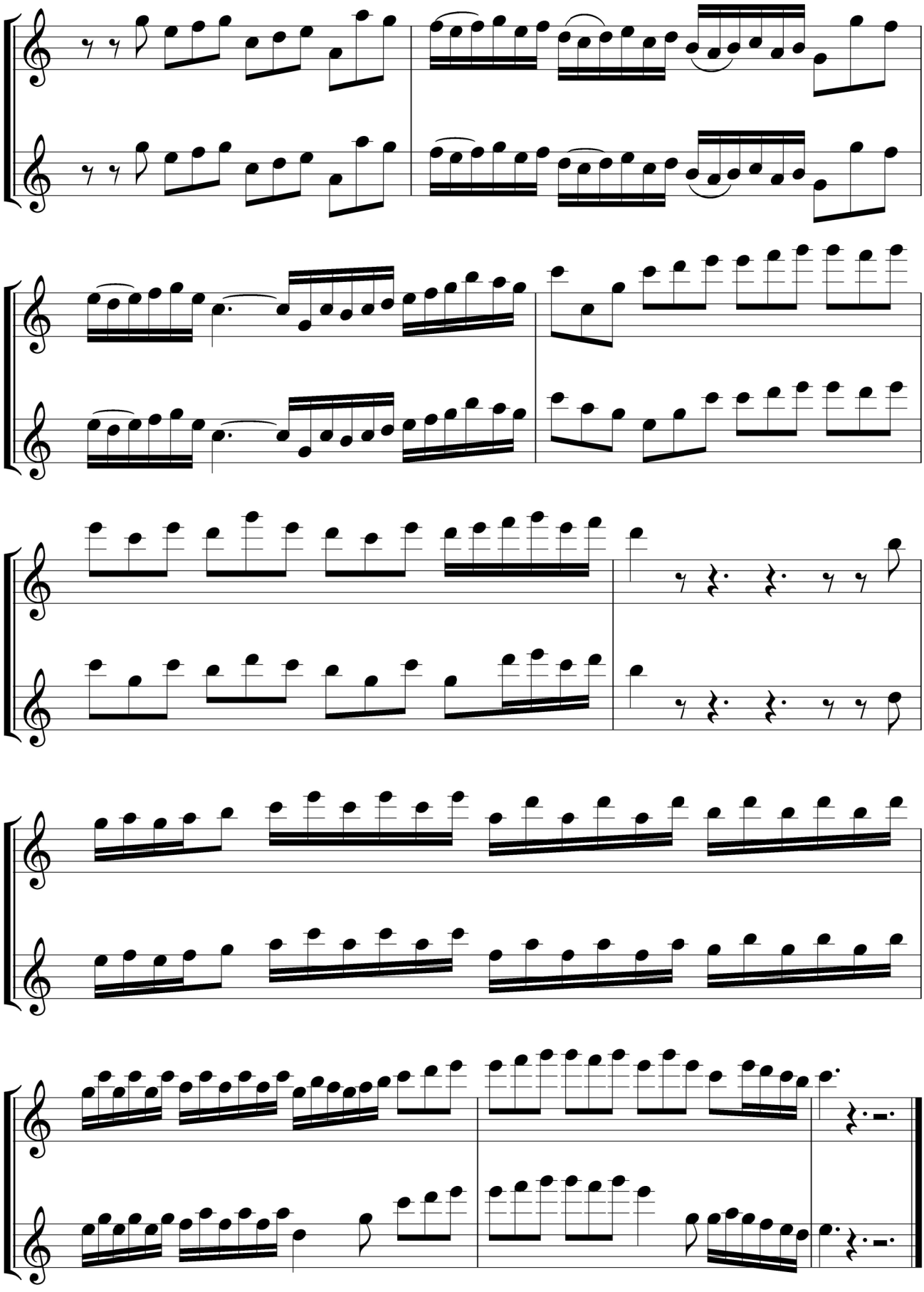
(Studien)

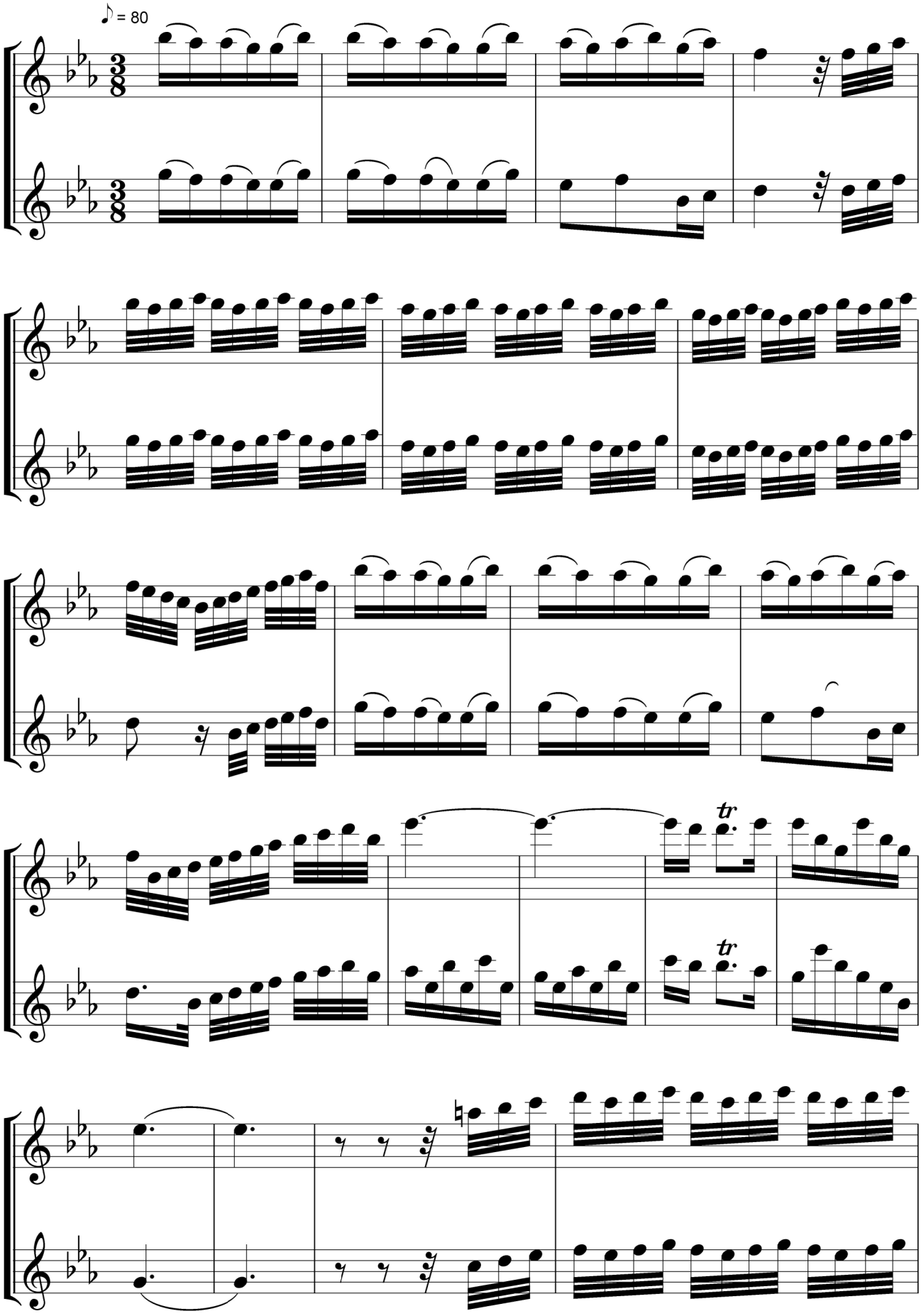
J.S.Bach

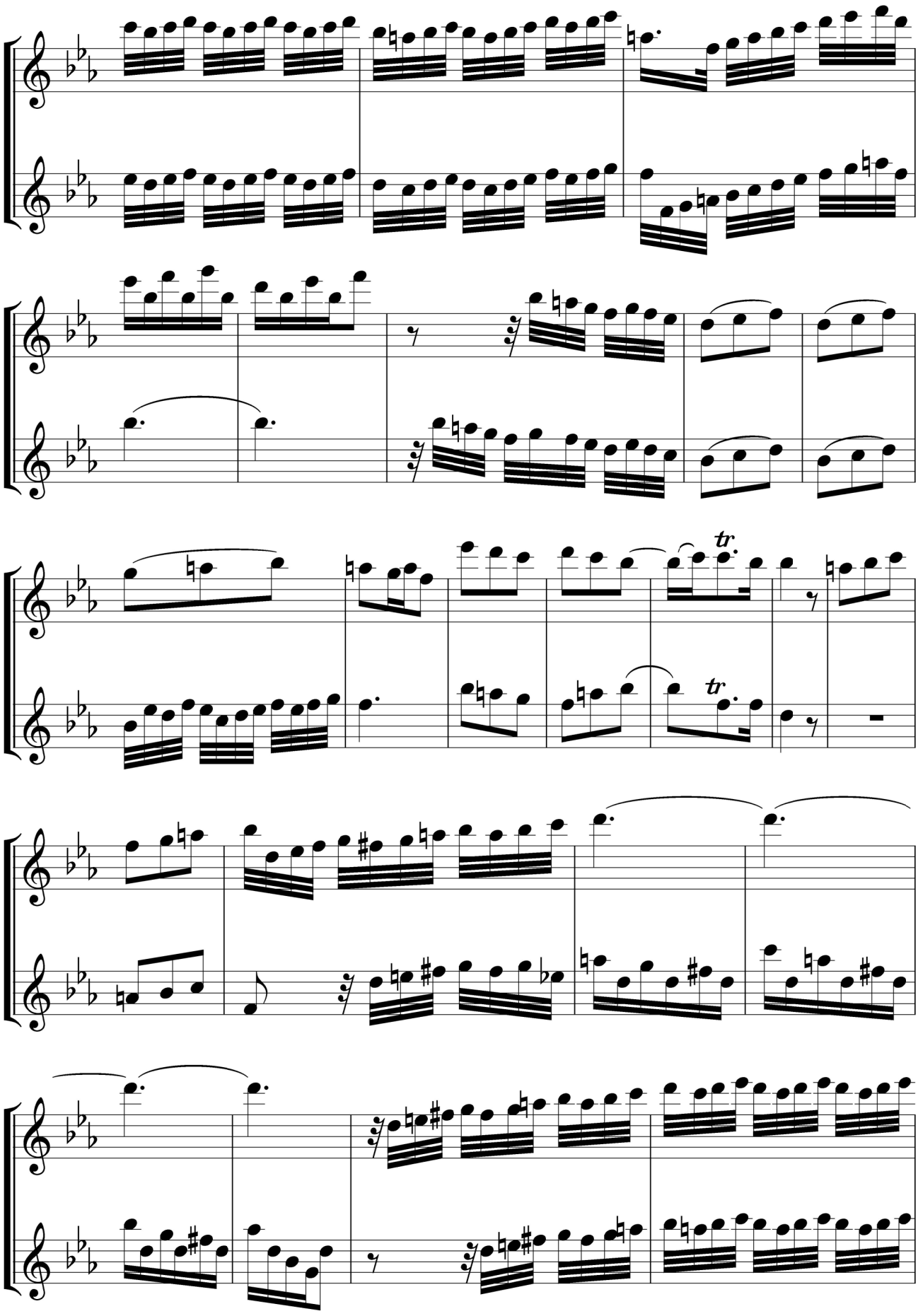


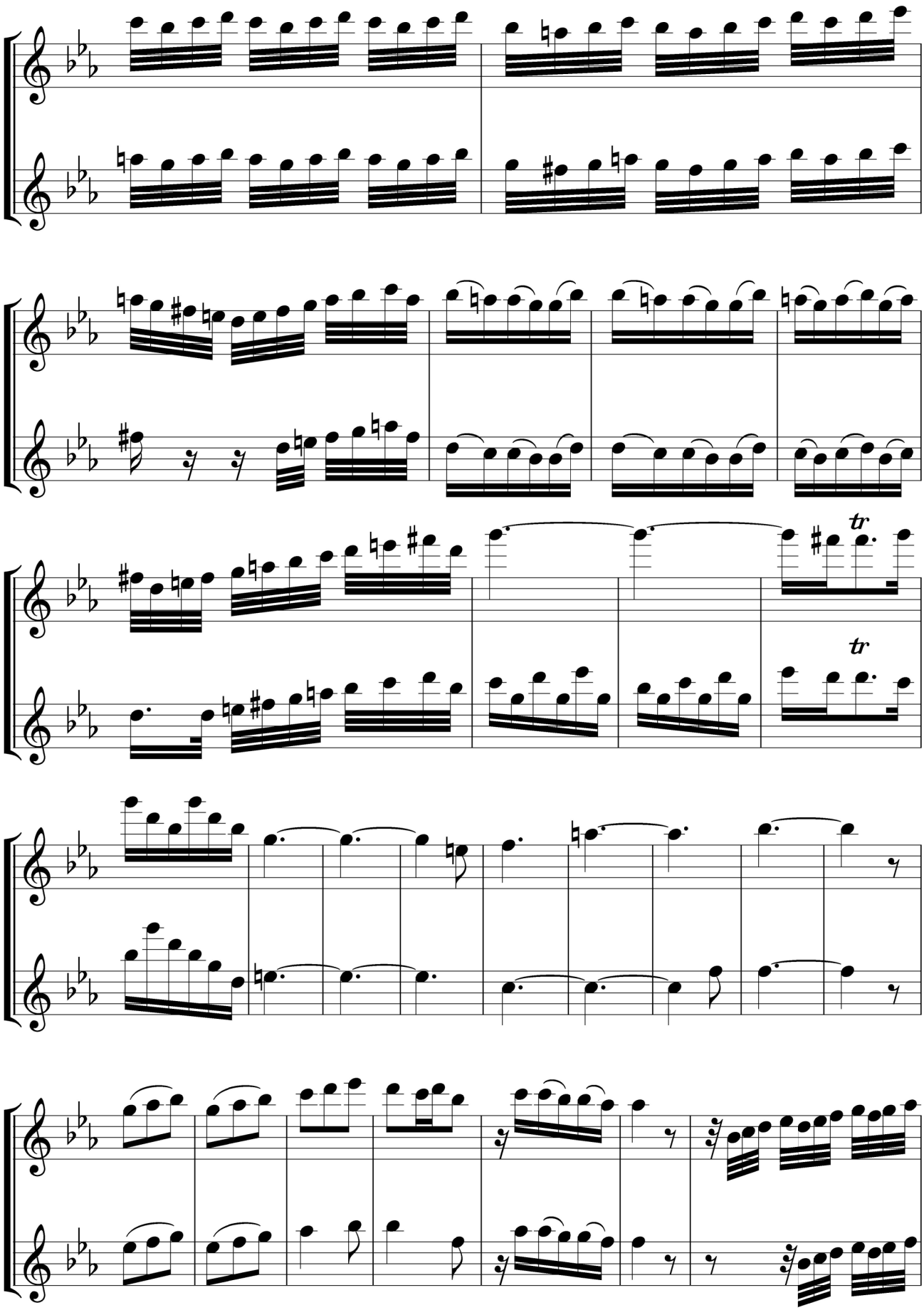

♩ = 56
12/8
12/8

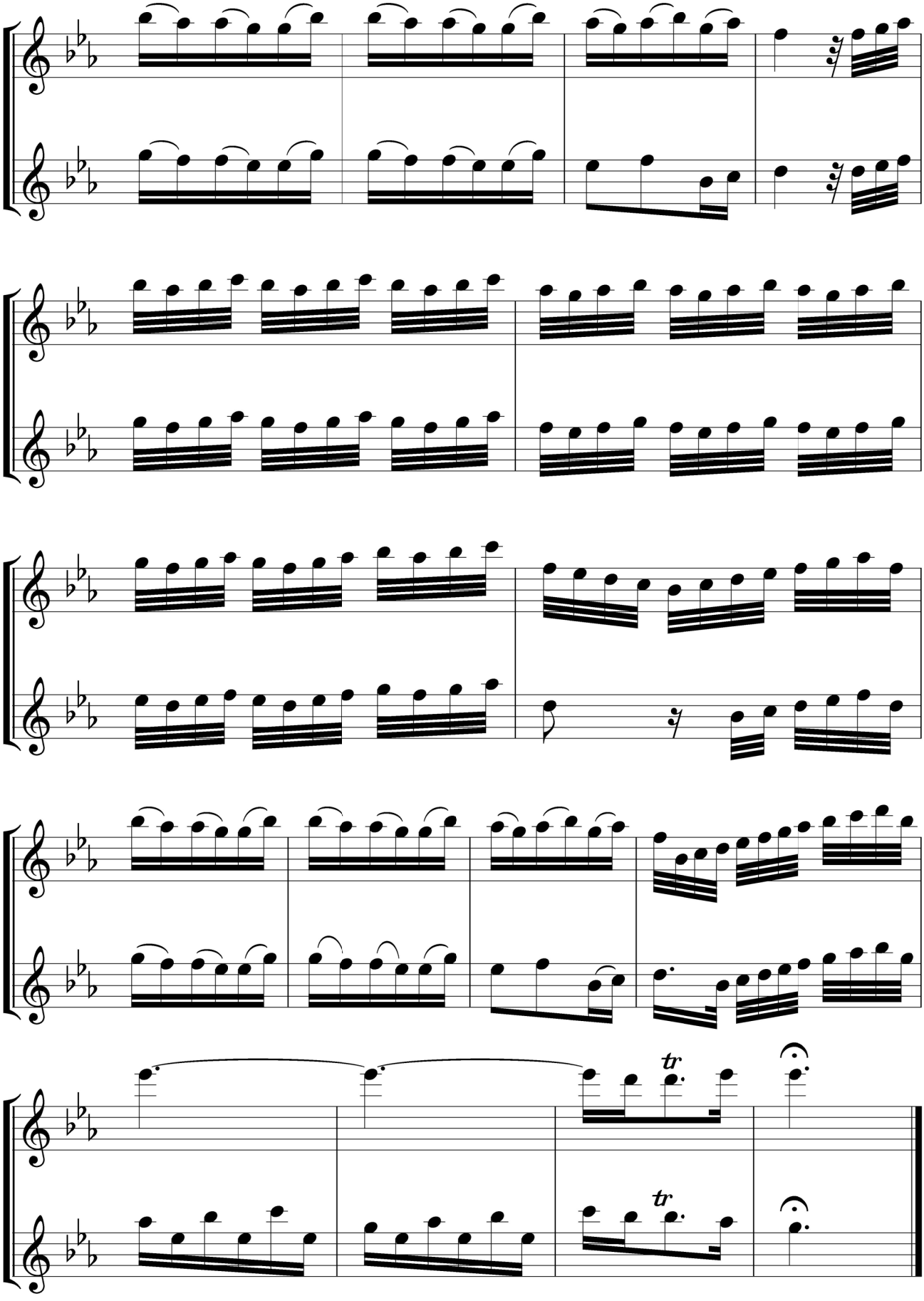





♪ = 80
tr
tr


tr.
tr.

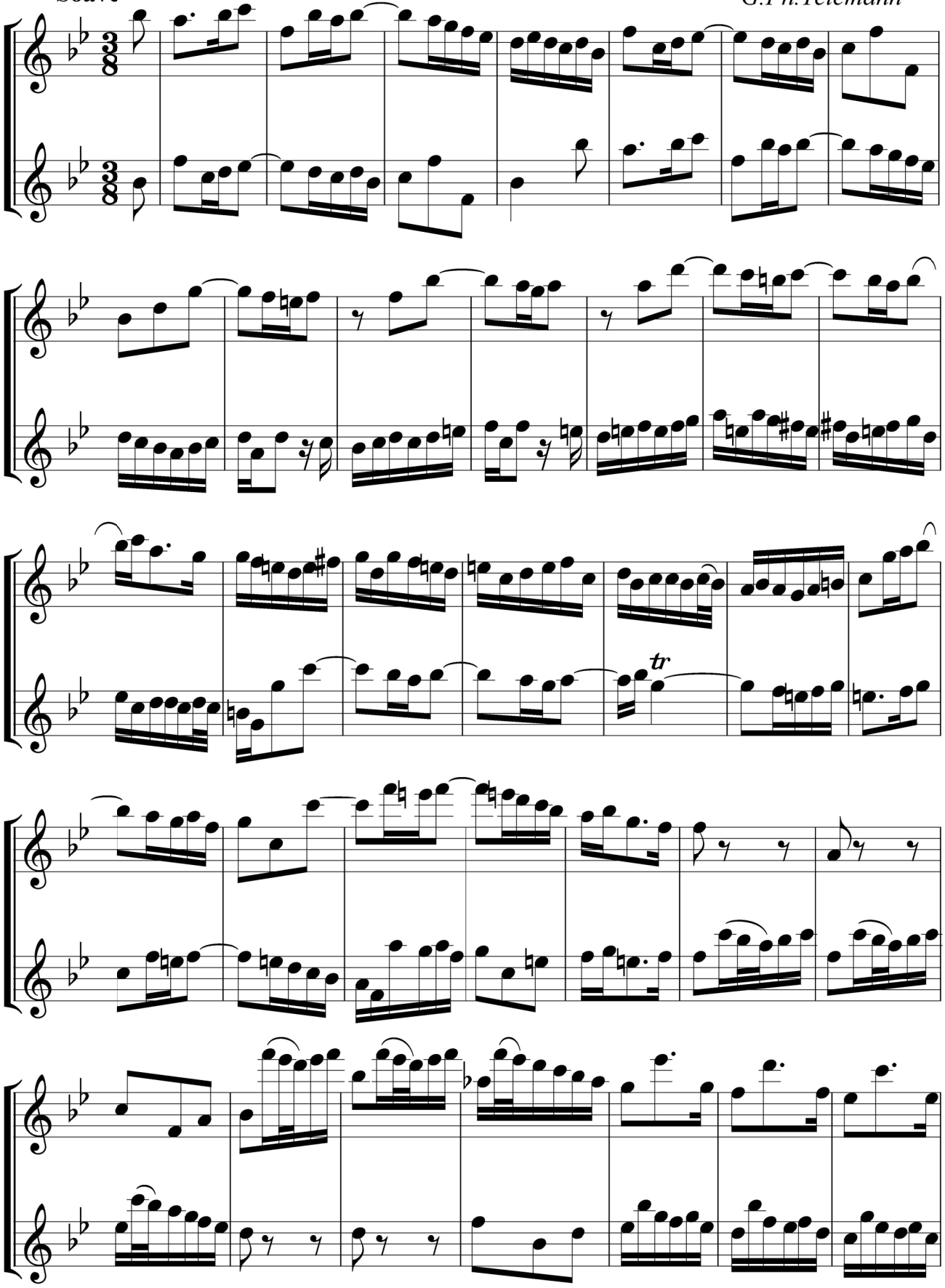

tr
tr

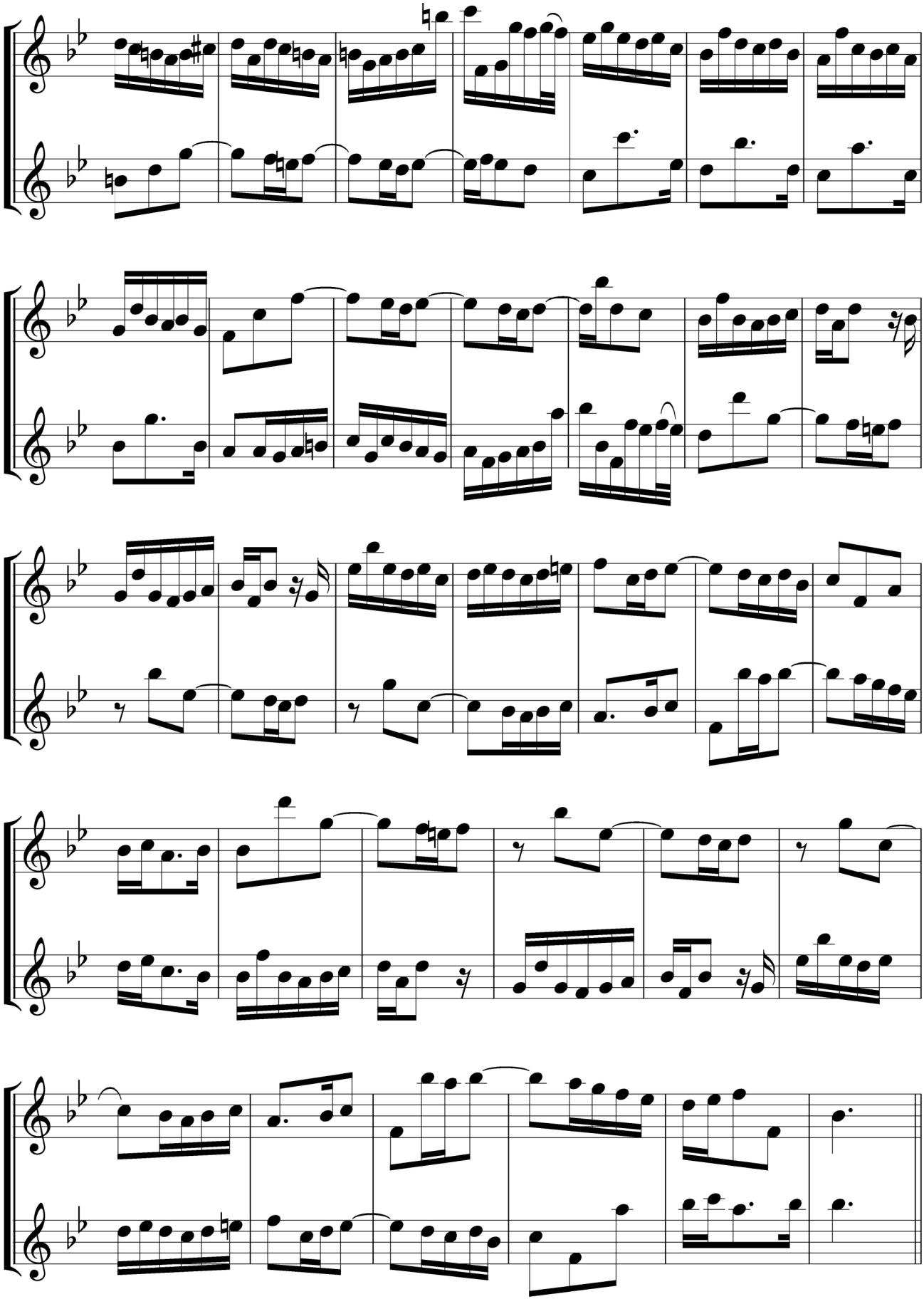

tr
tr

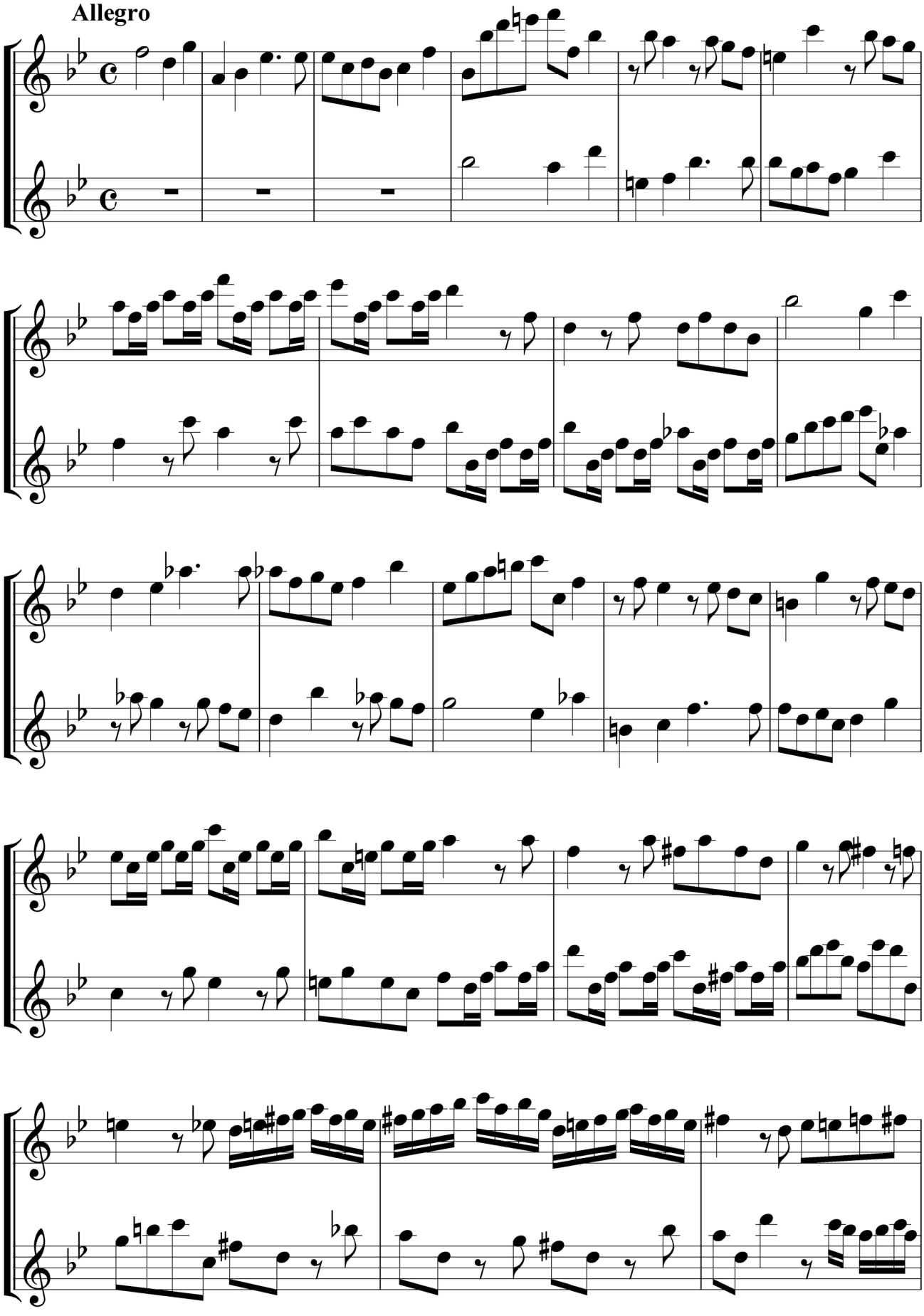
Sonata Nr.2

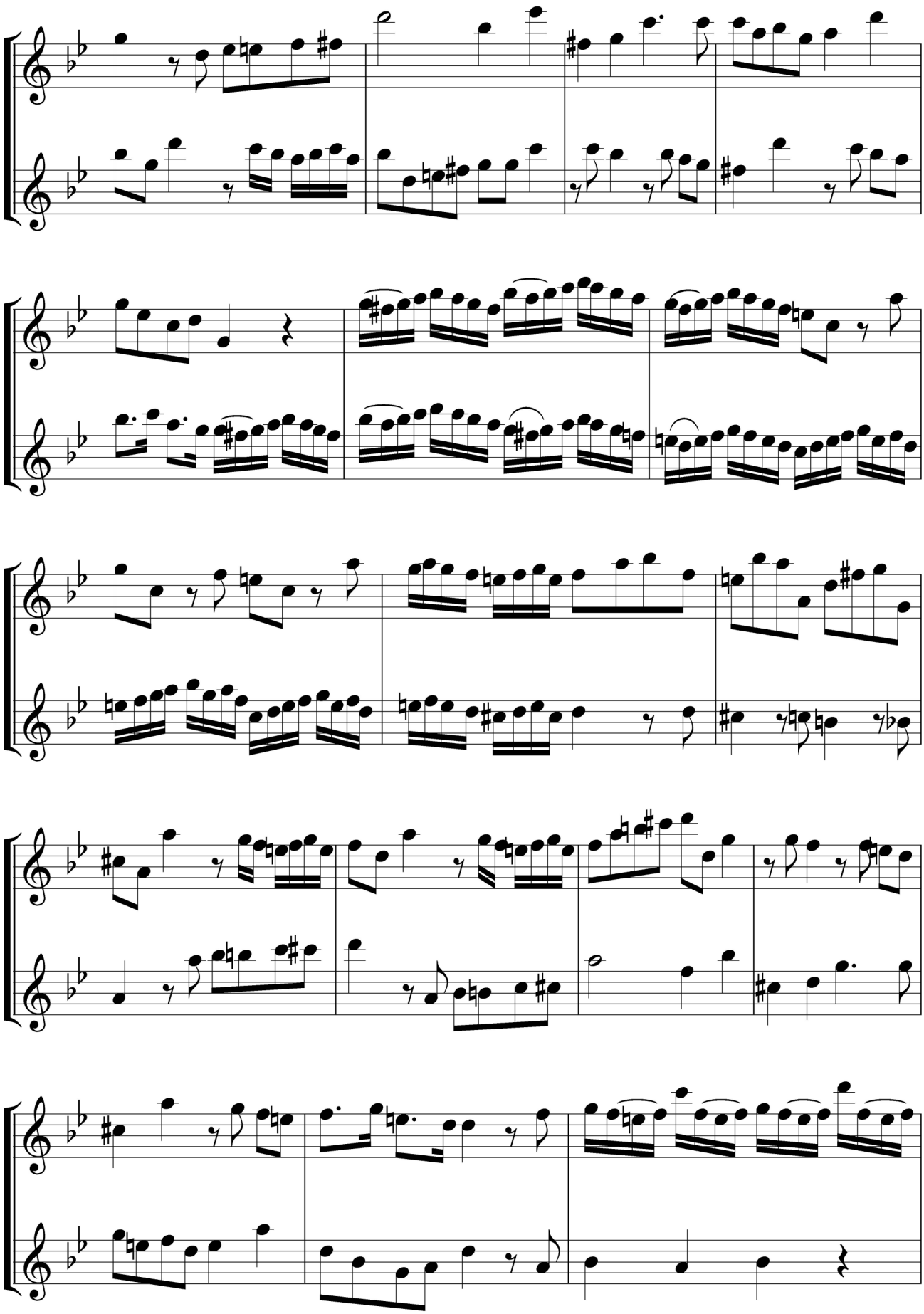
Soave

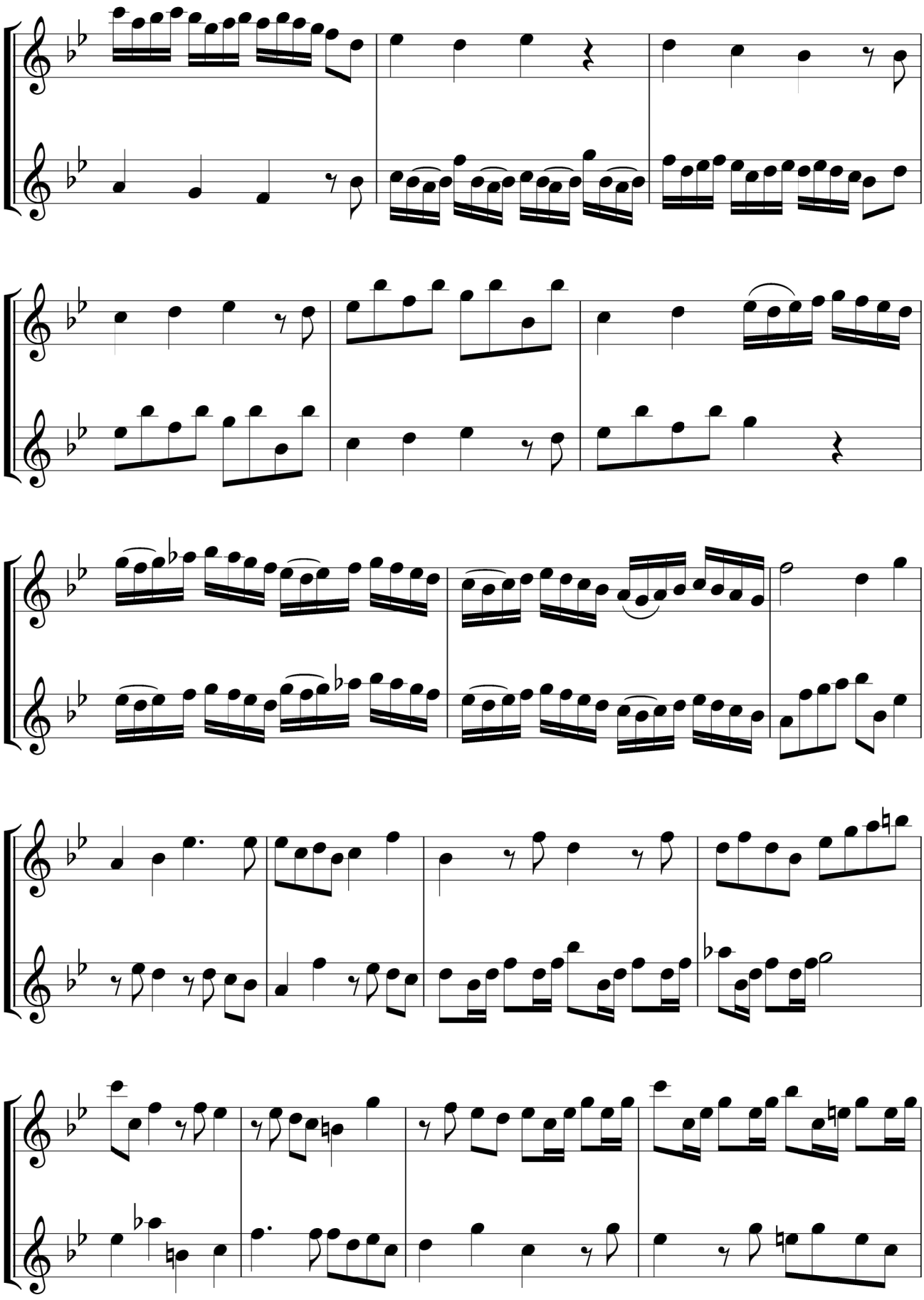
G.Ph.Telemann

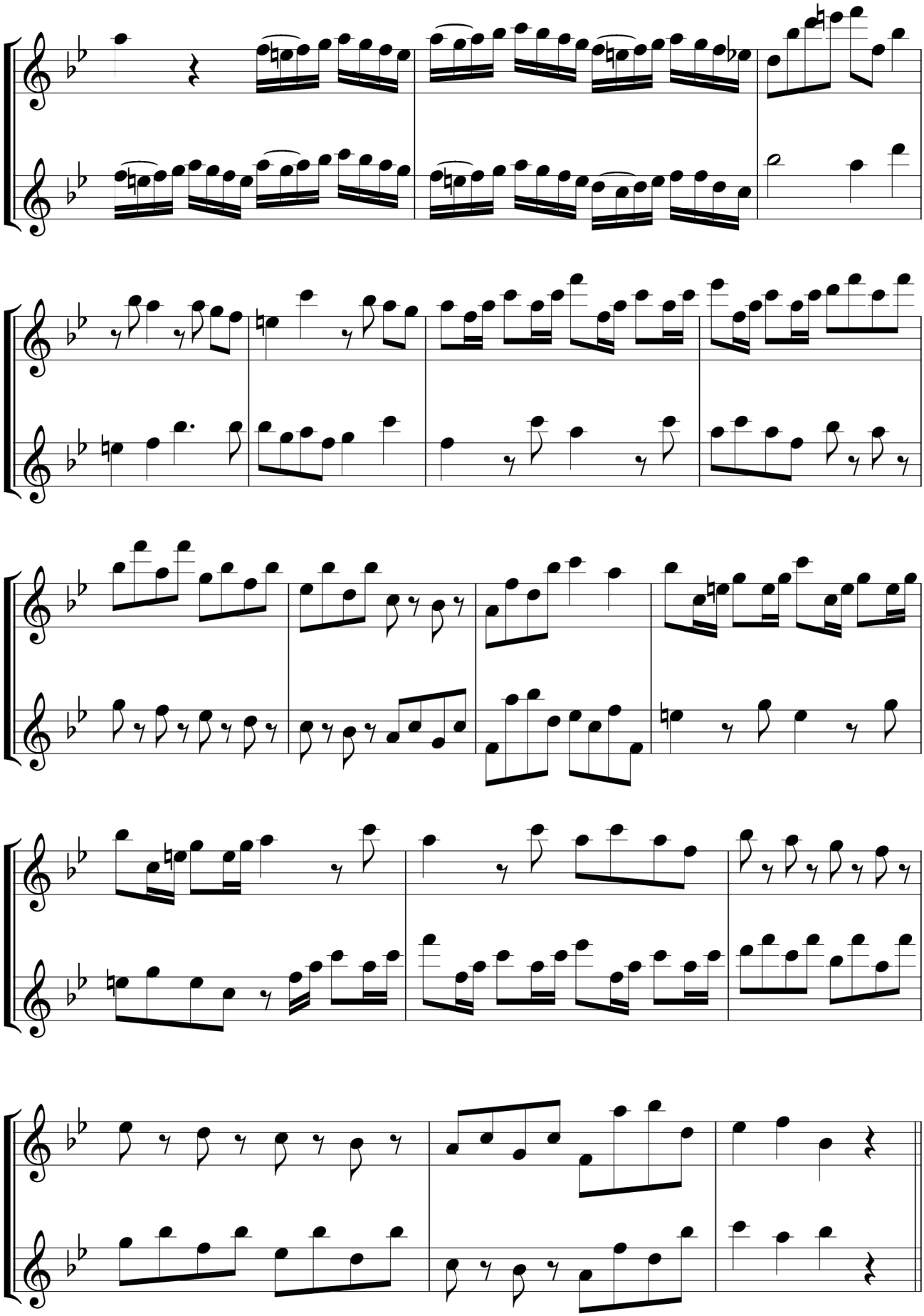


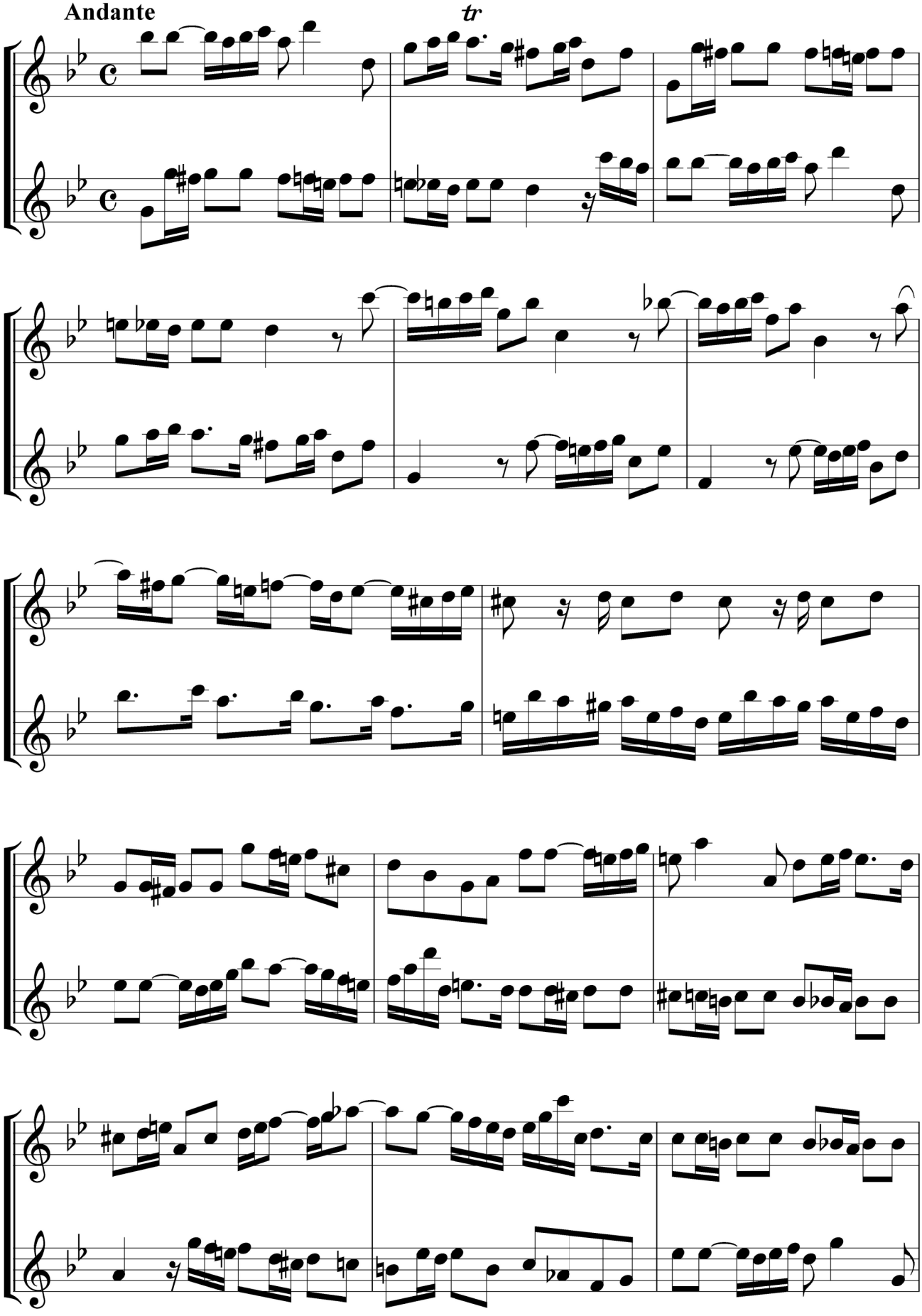


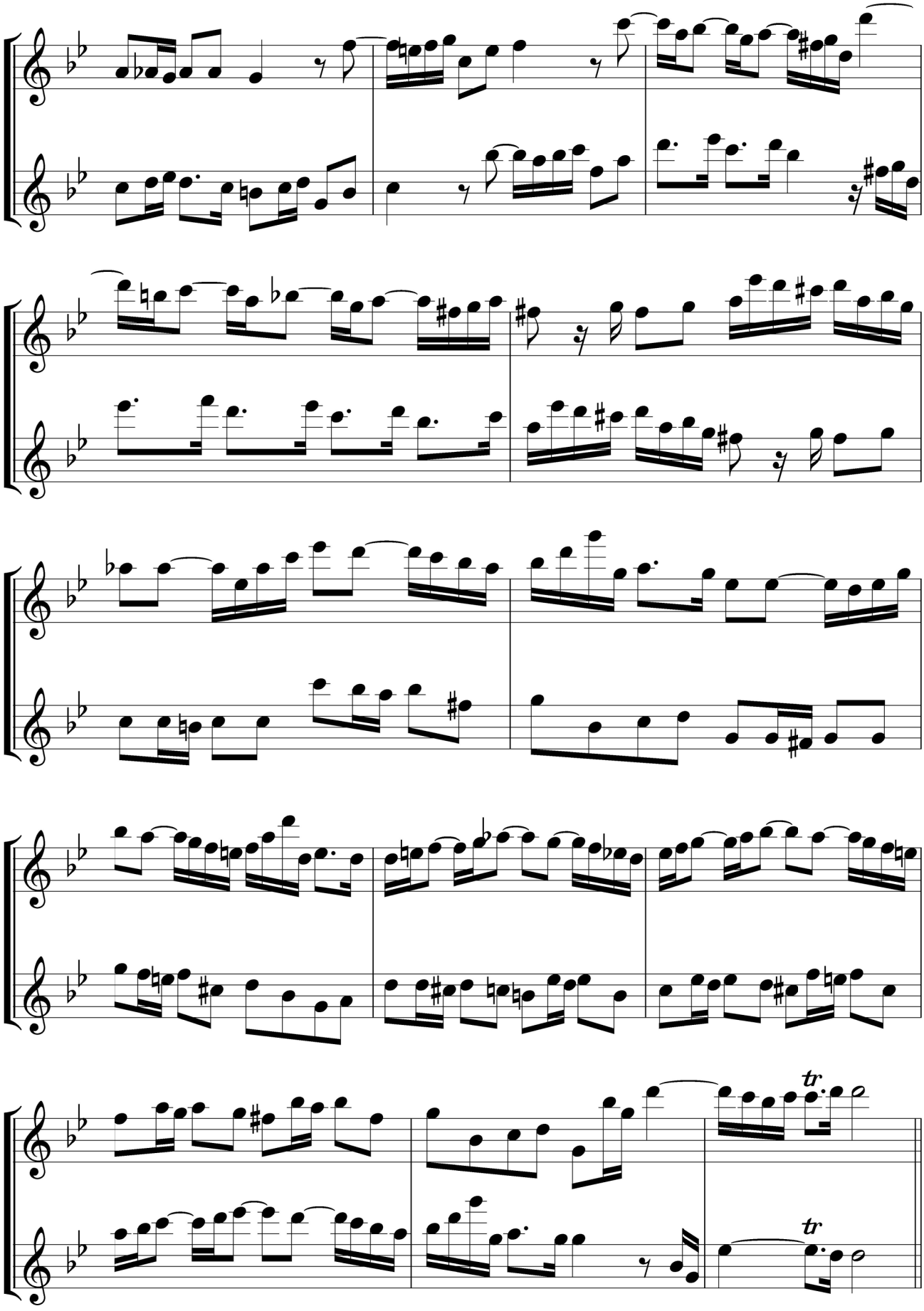

Allegro

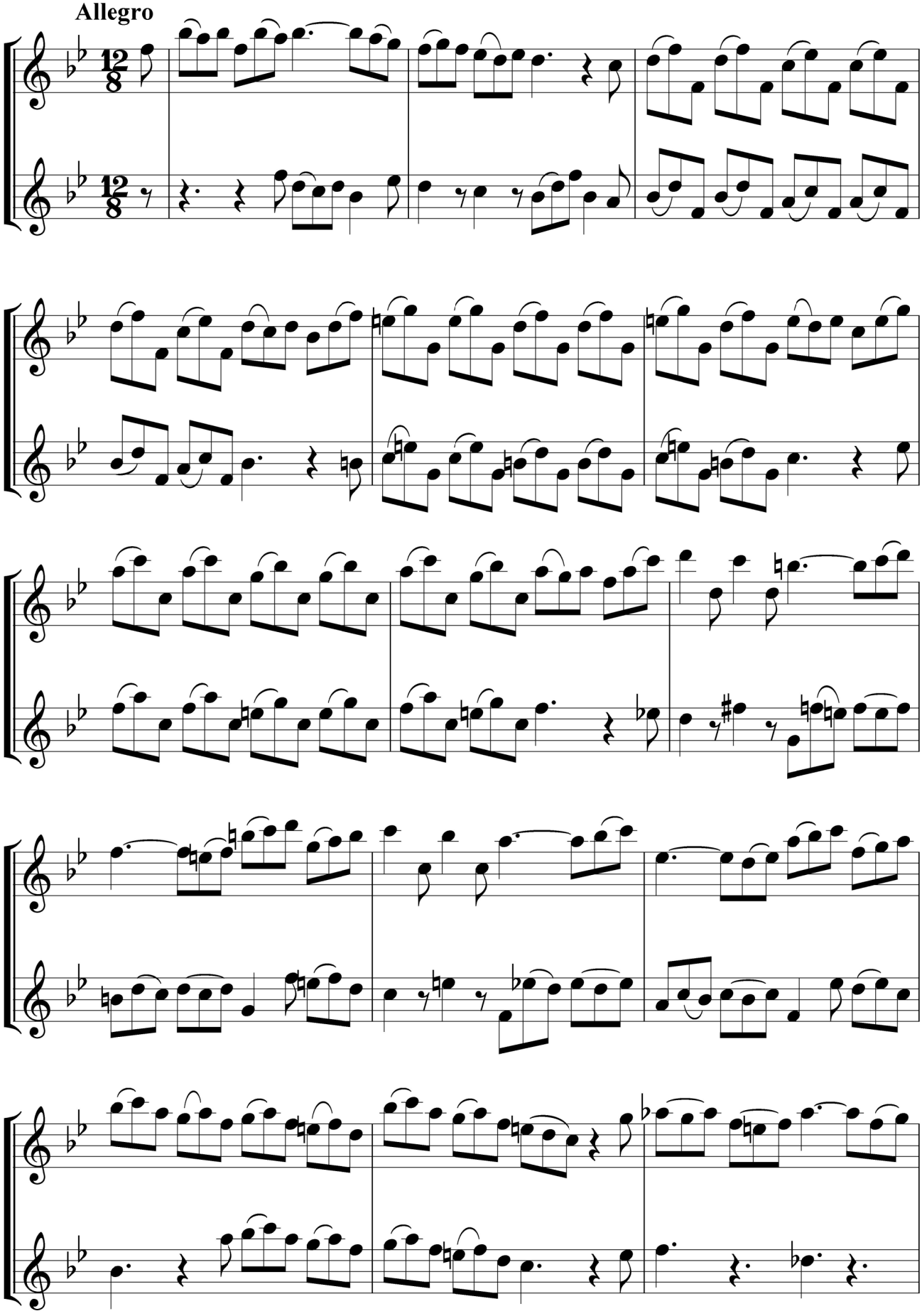


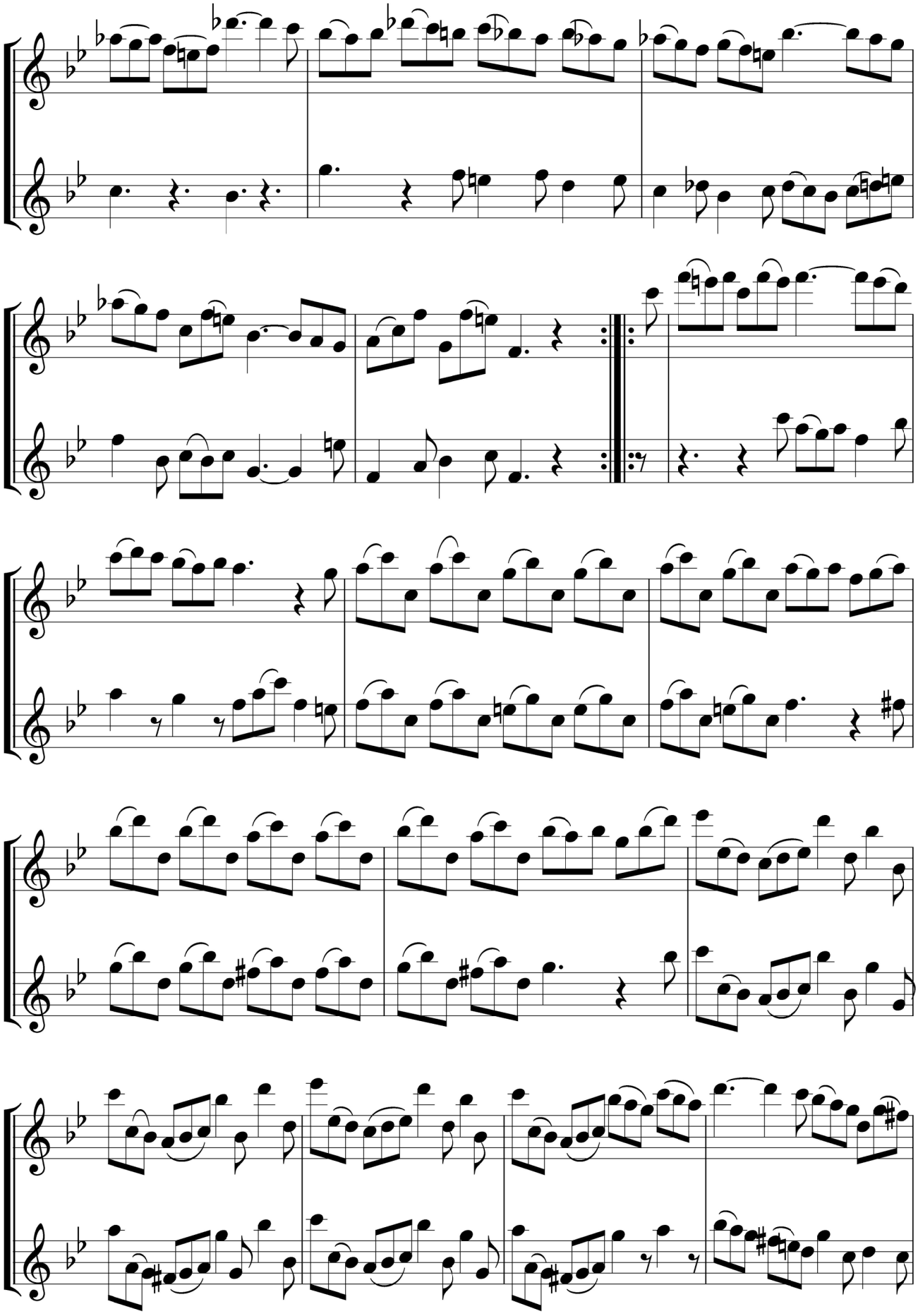


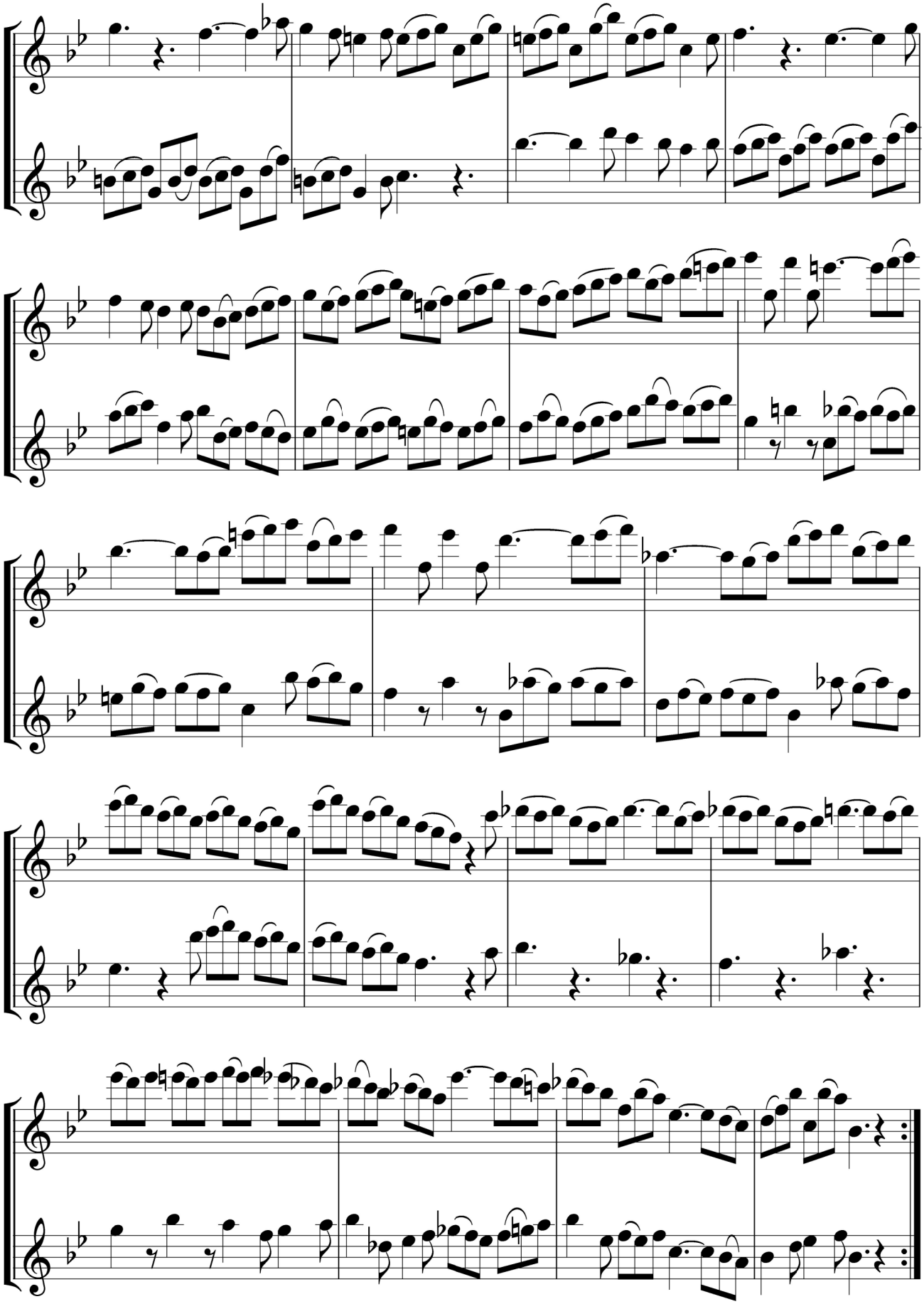



Andante
tr


tr
tr


Allegro

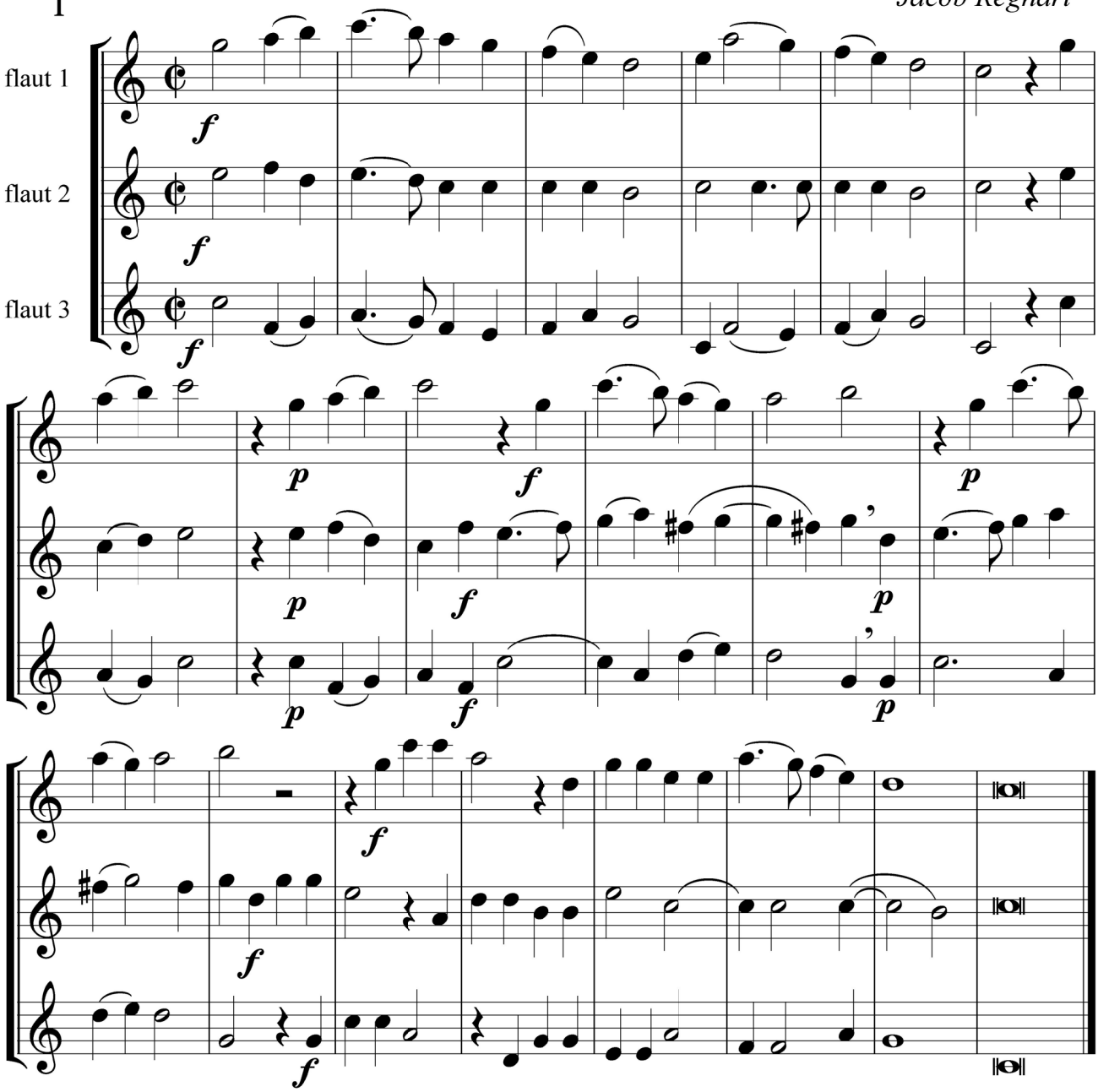




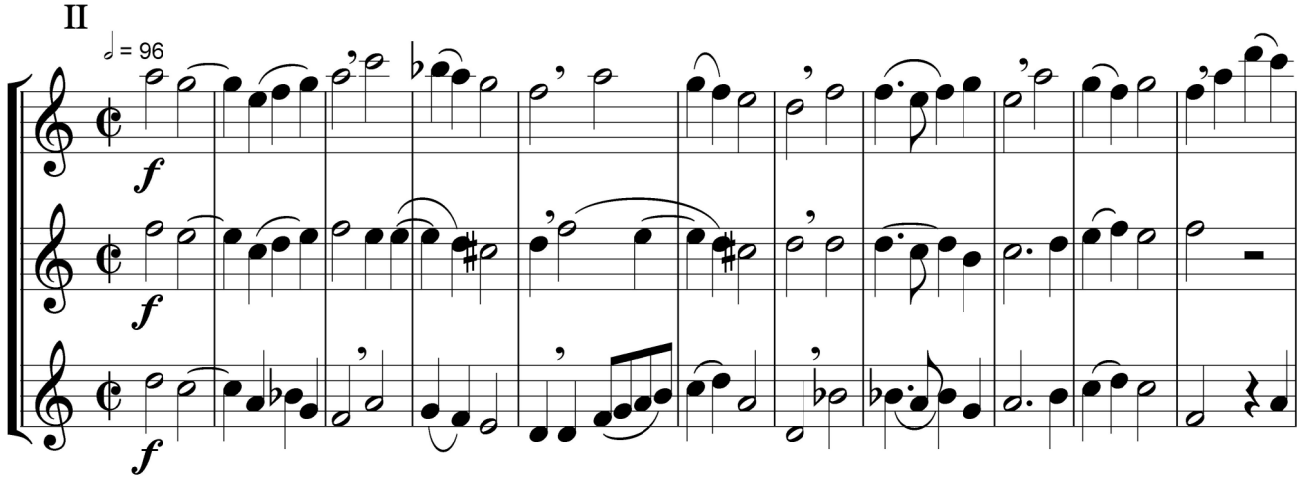
PIESE PENTRU TREI FLAUTE

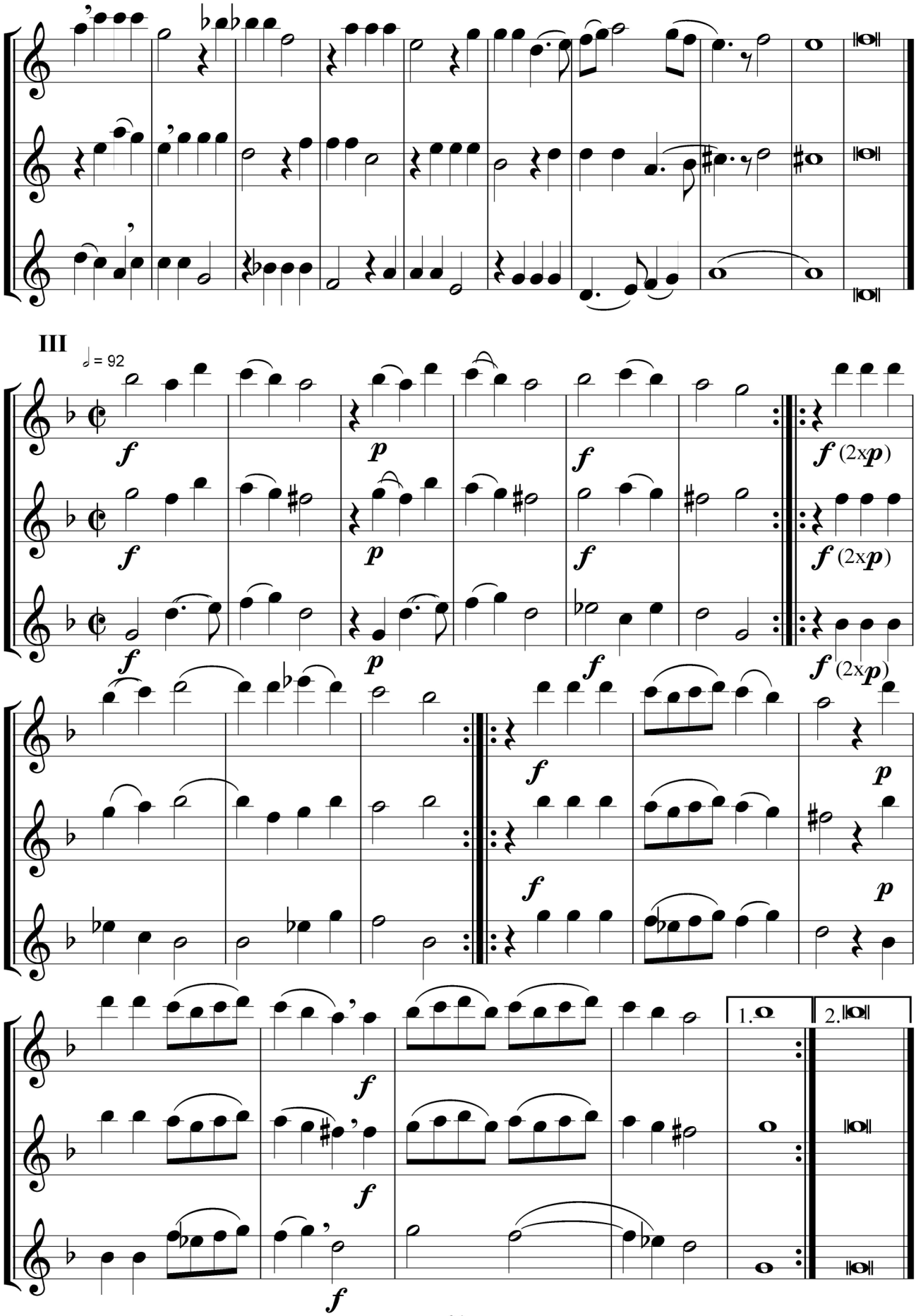
Jacob Reghart

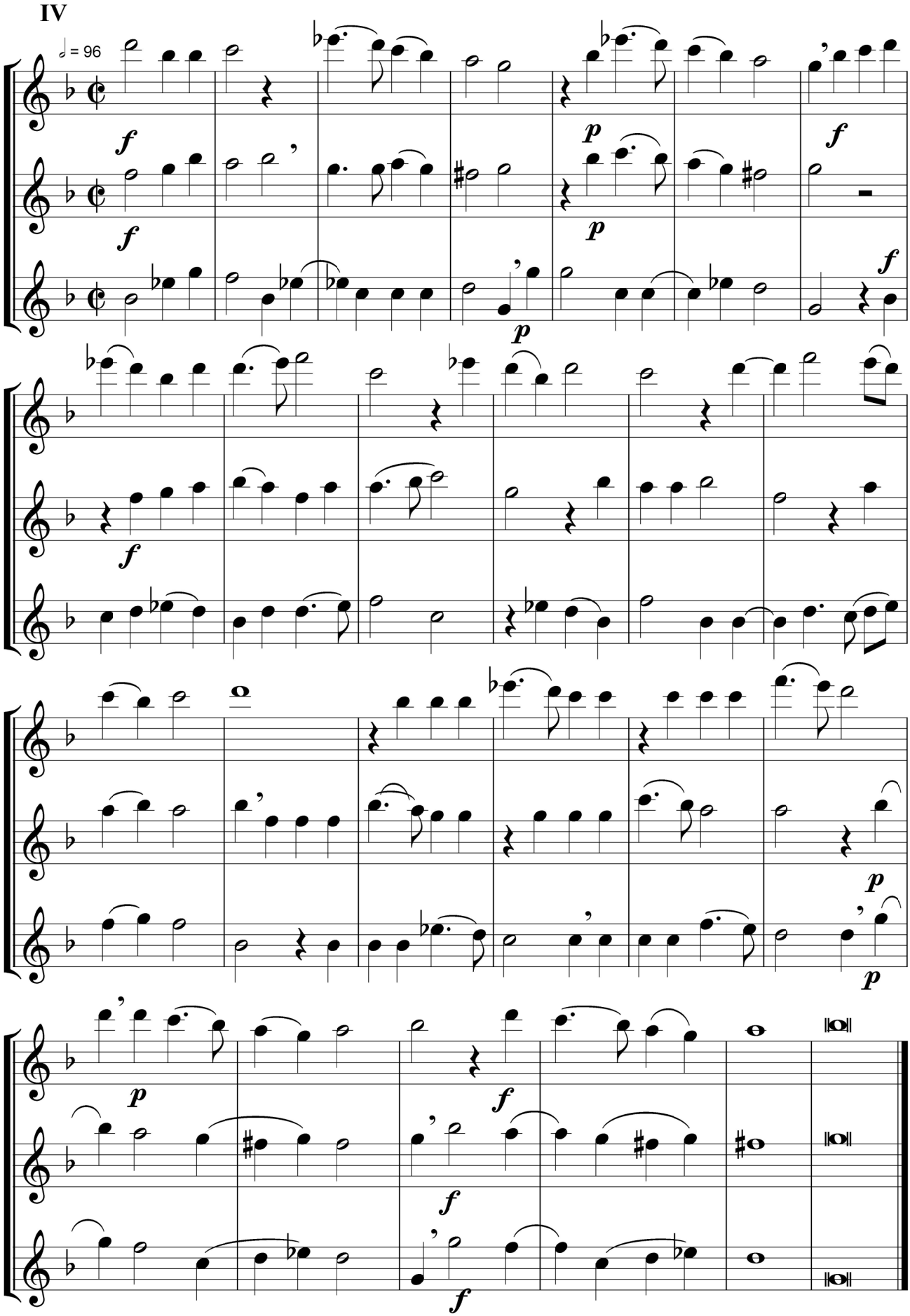
I

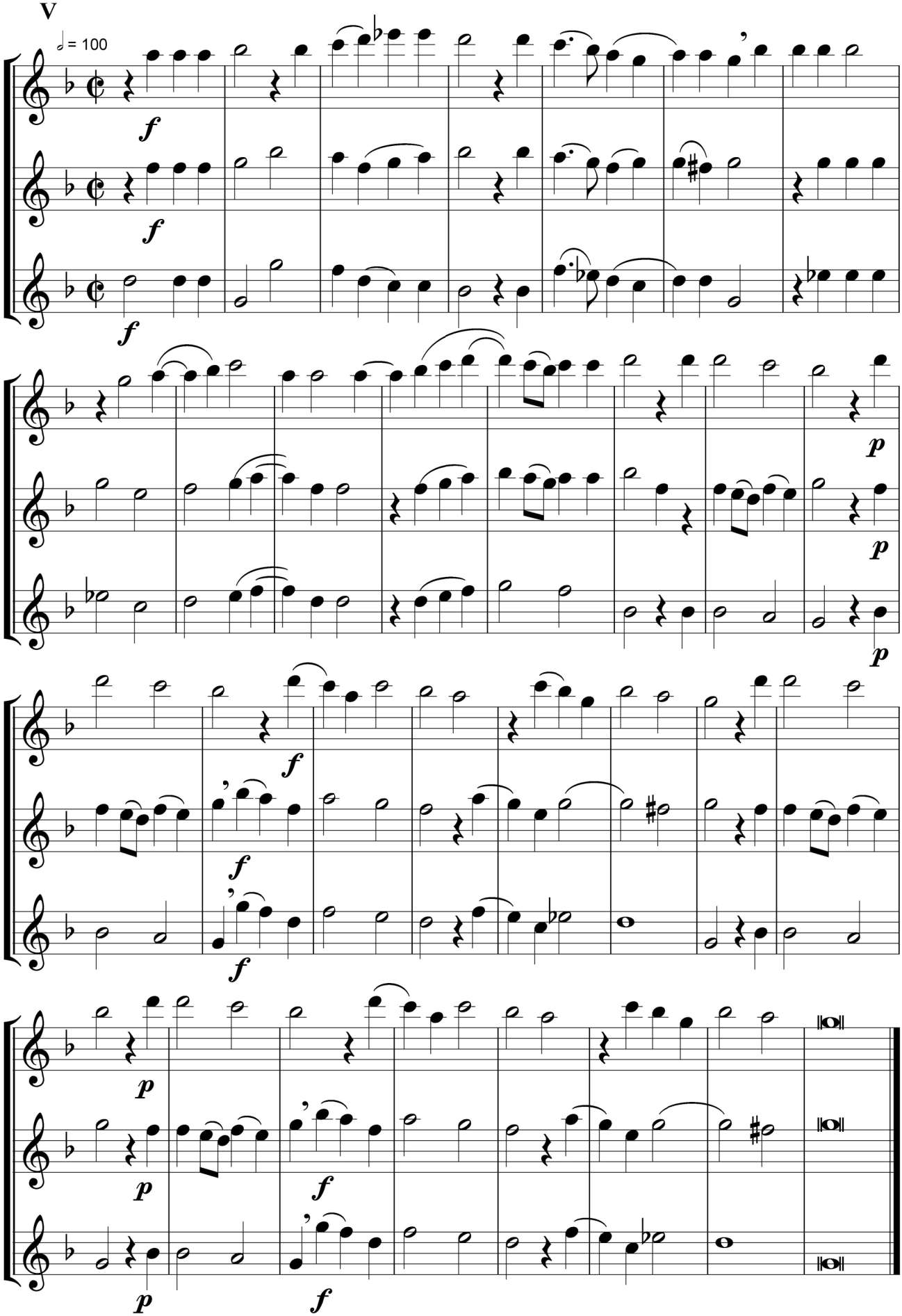


II

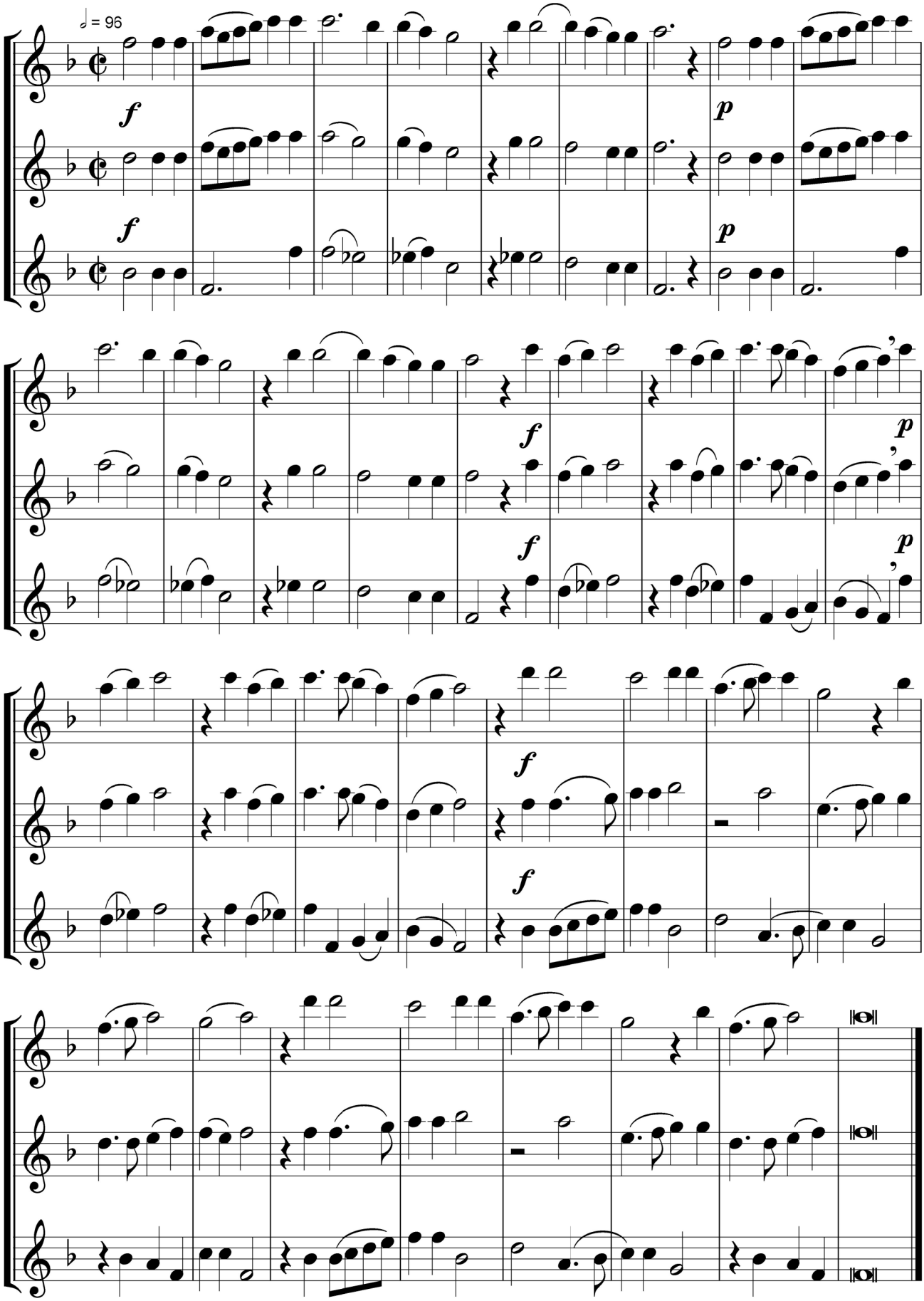



III
♩ = 92
f
p
f
f (2x p)
1.
2.

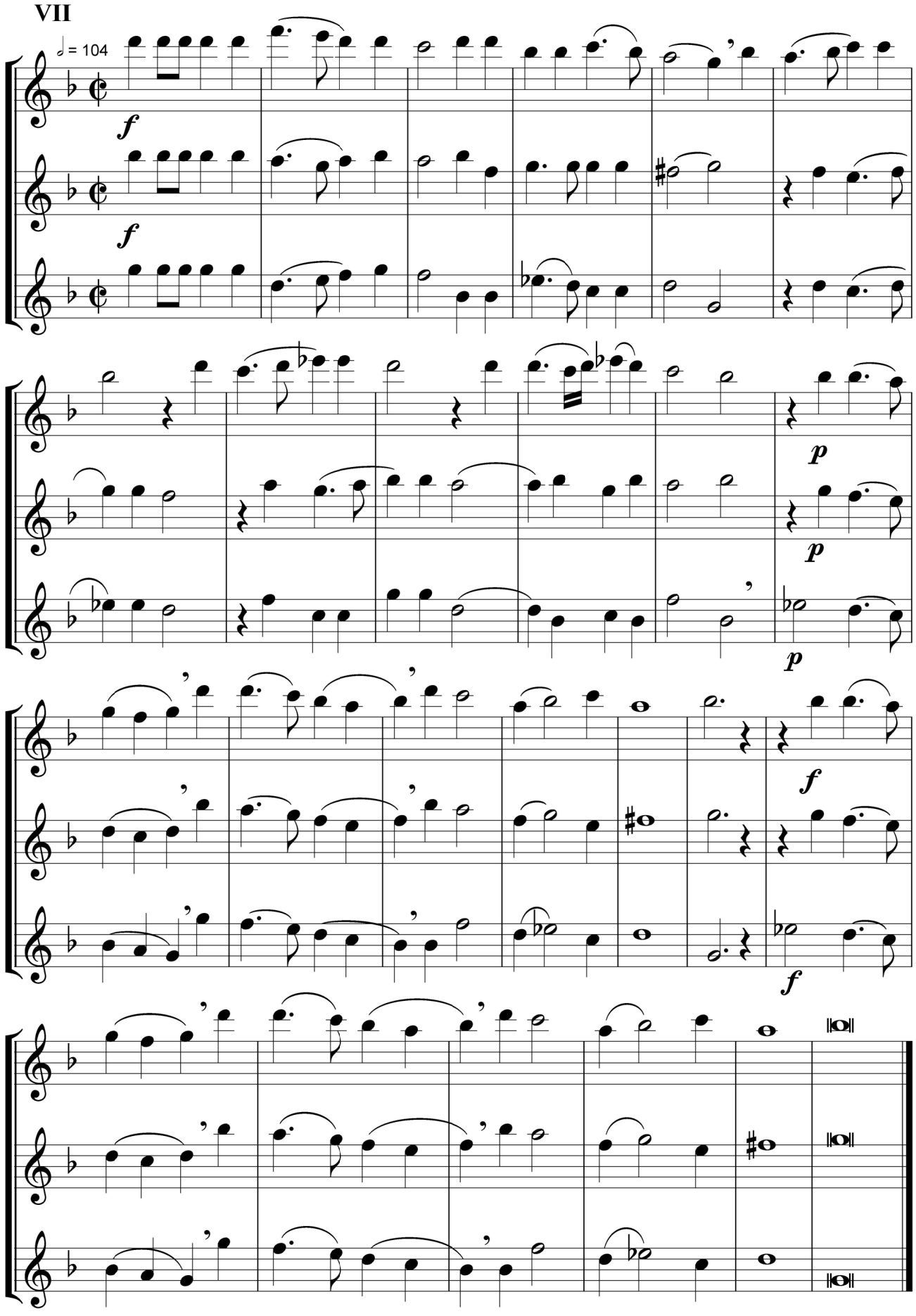

IV
𝅗𝅥 = 96


V
♩ = 100

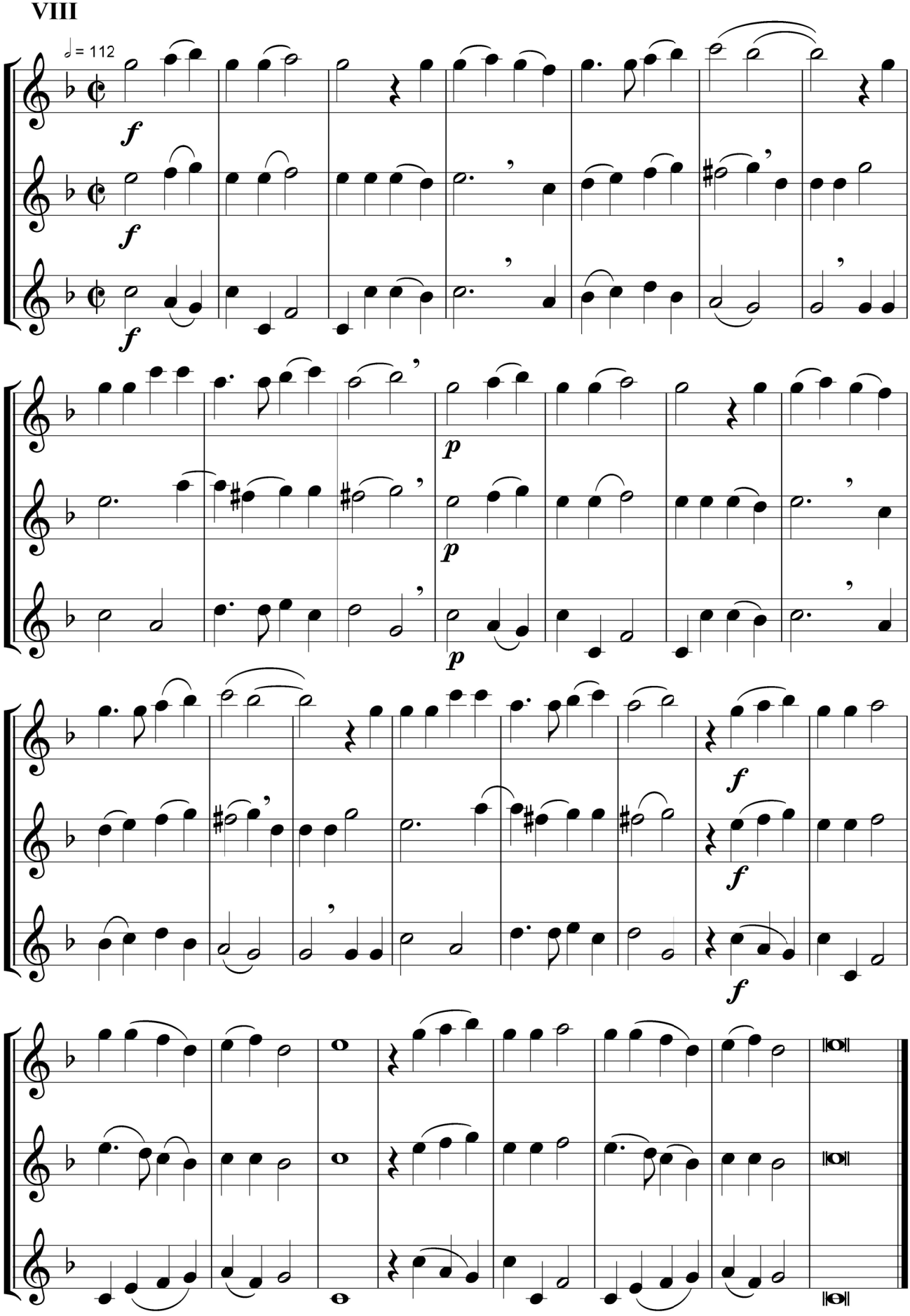
VI



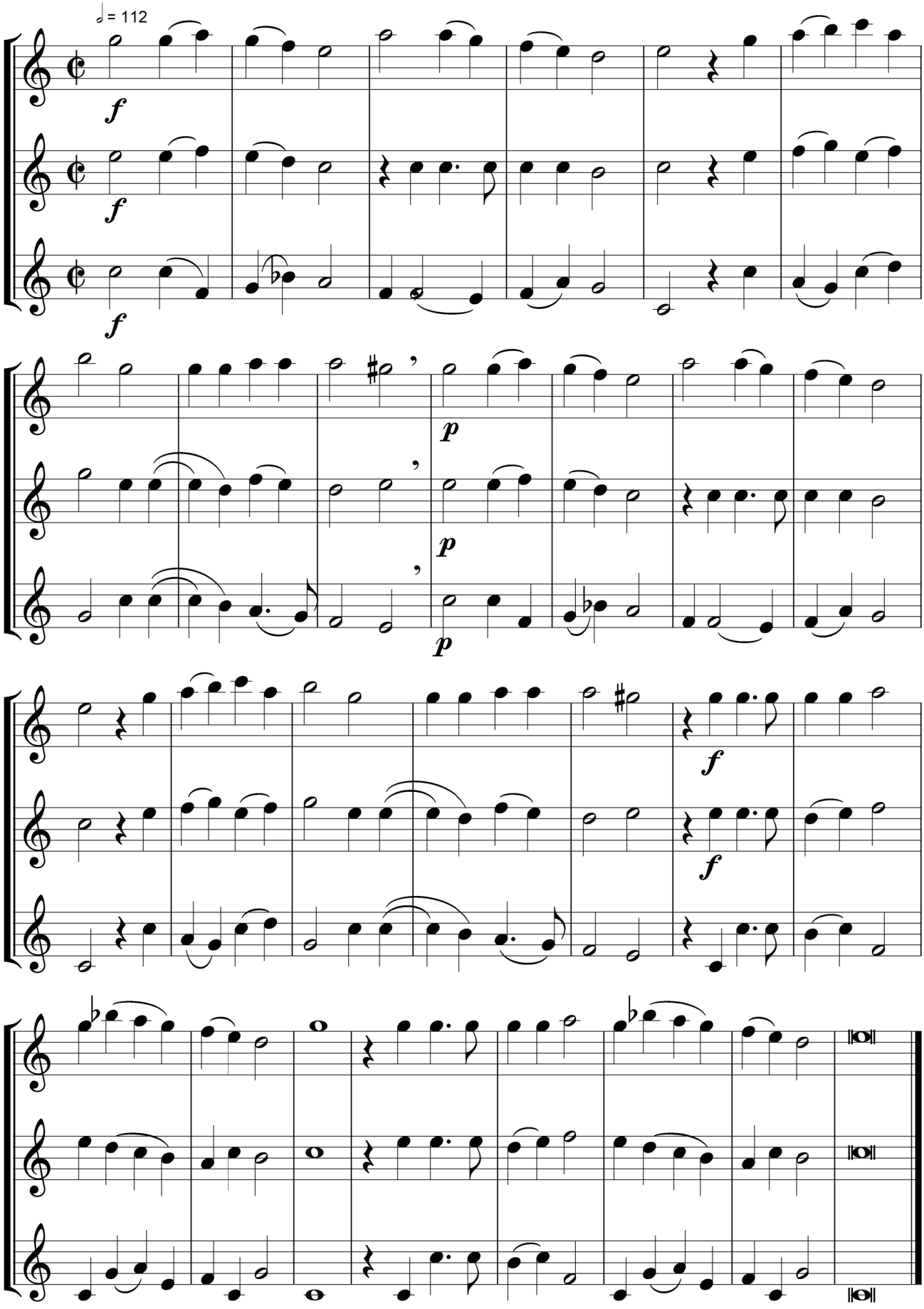
VII



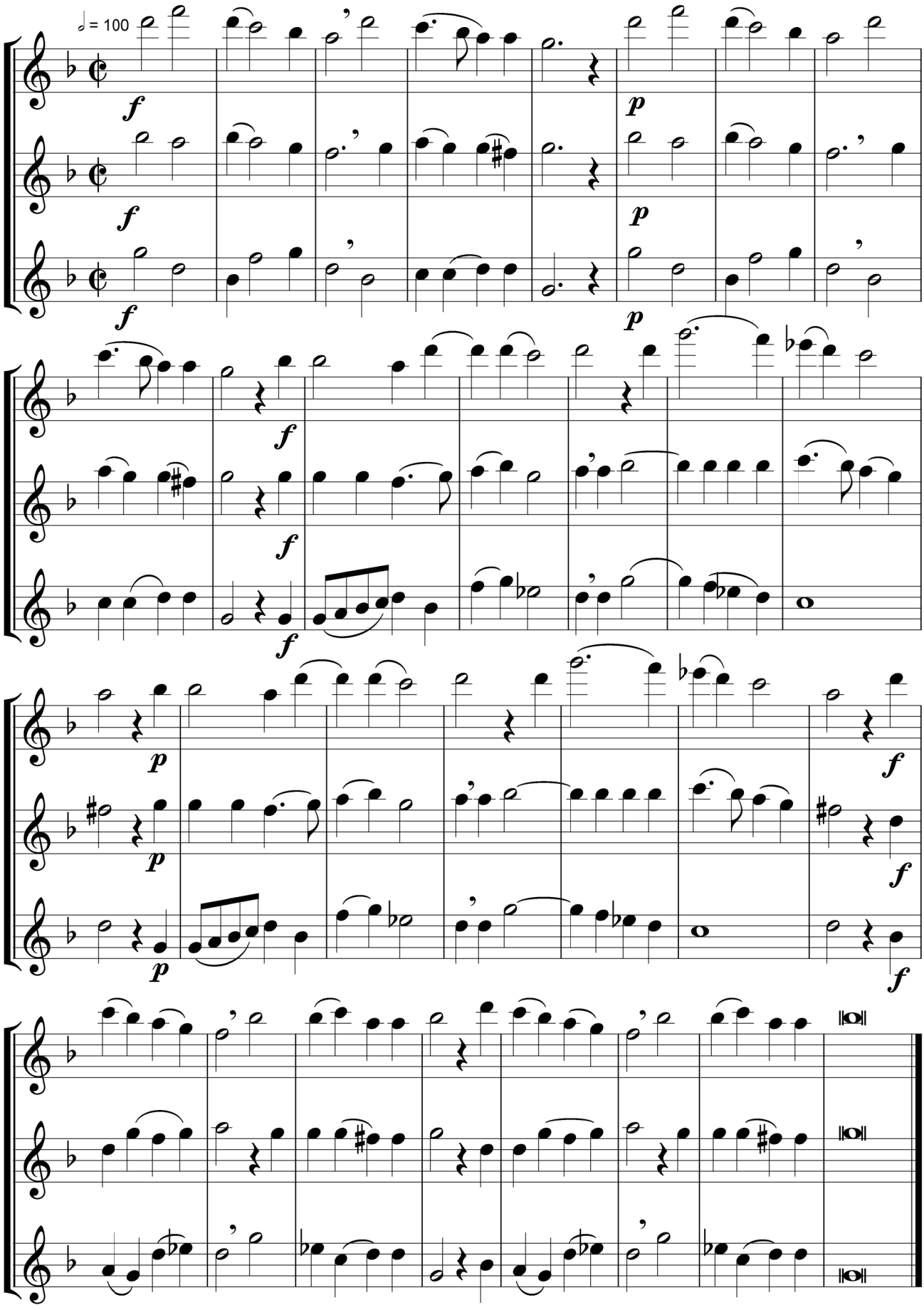
VIII

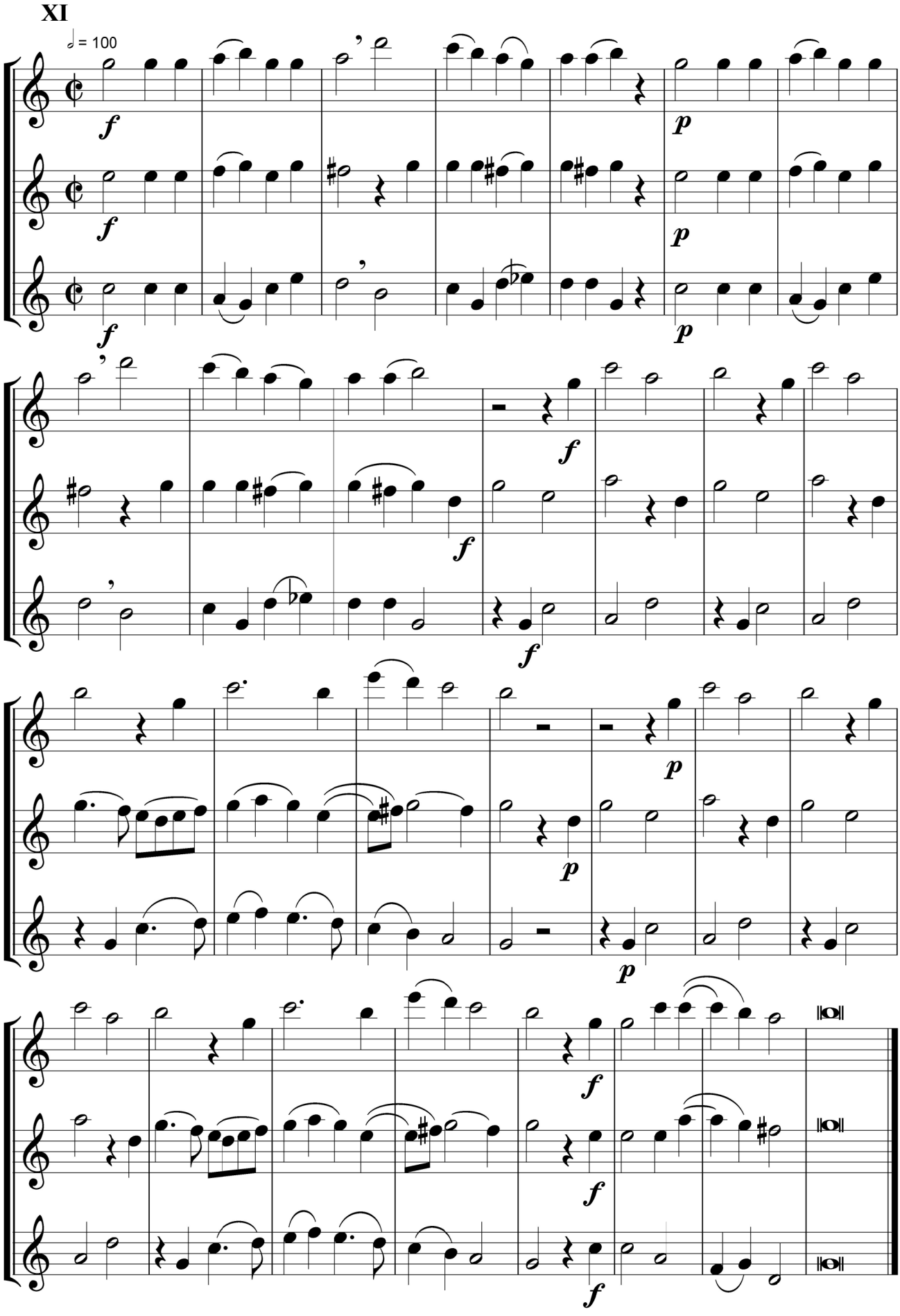


IX

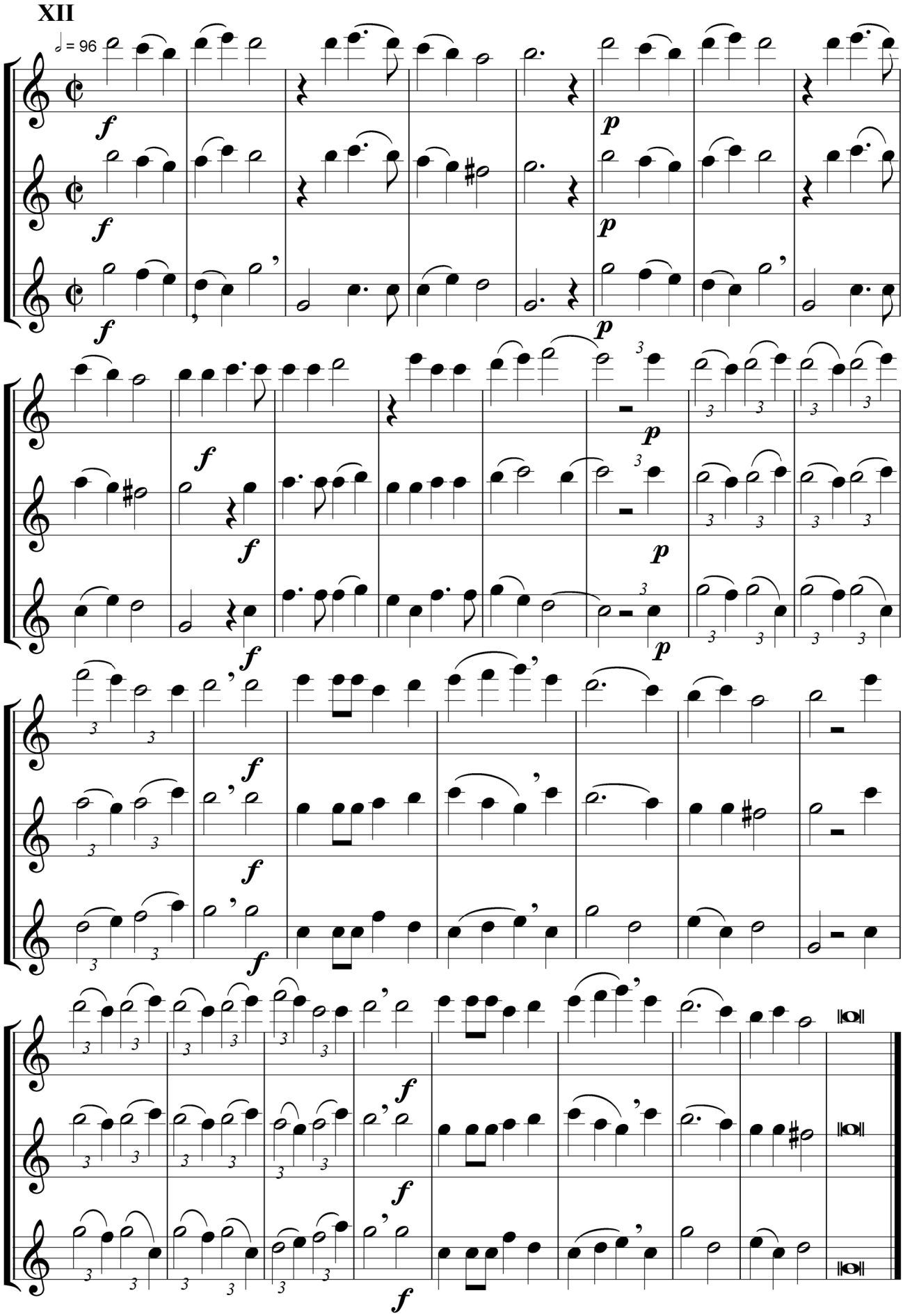


X

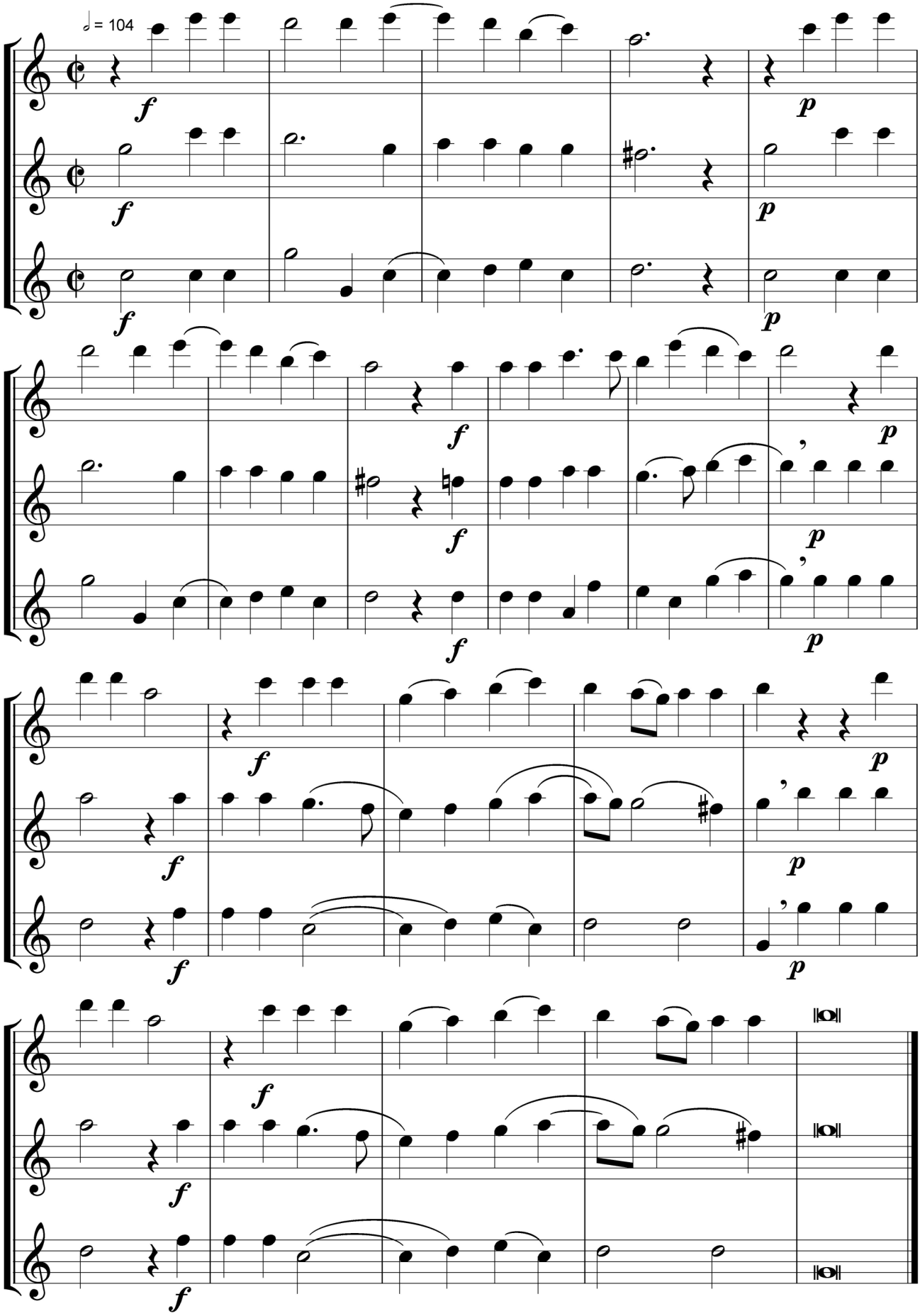



XI
𝅗𝅥 = 100

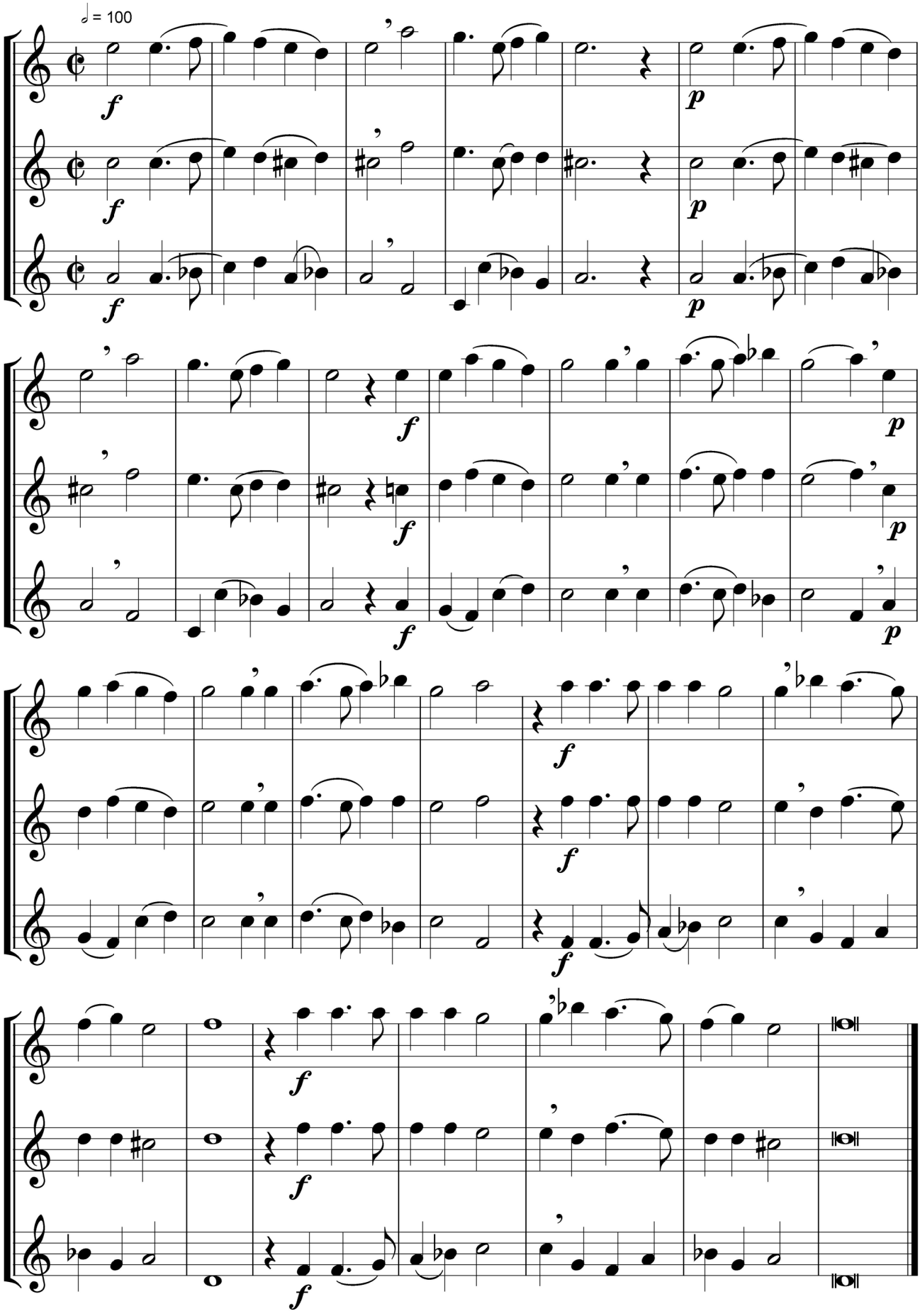
XII



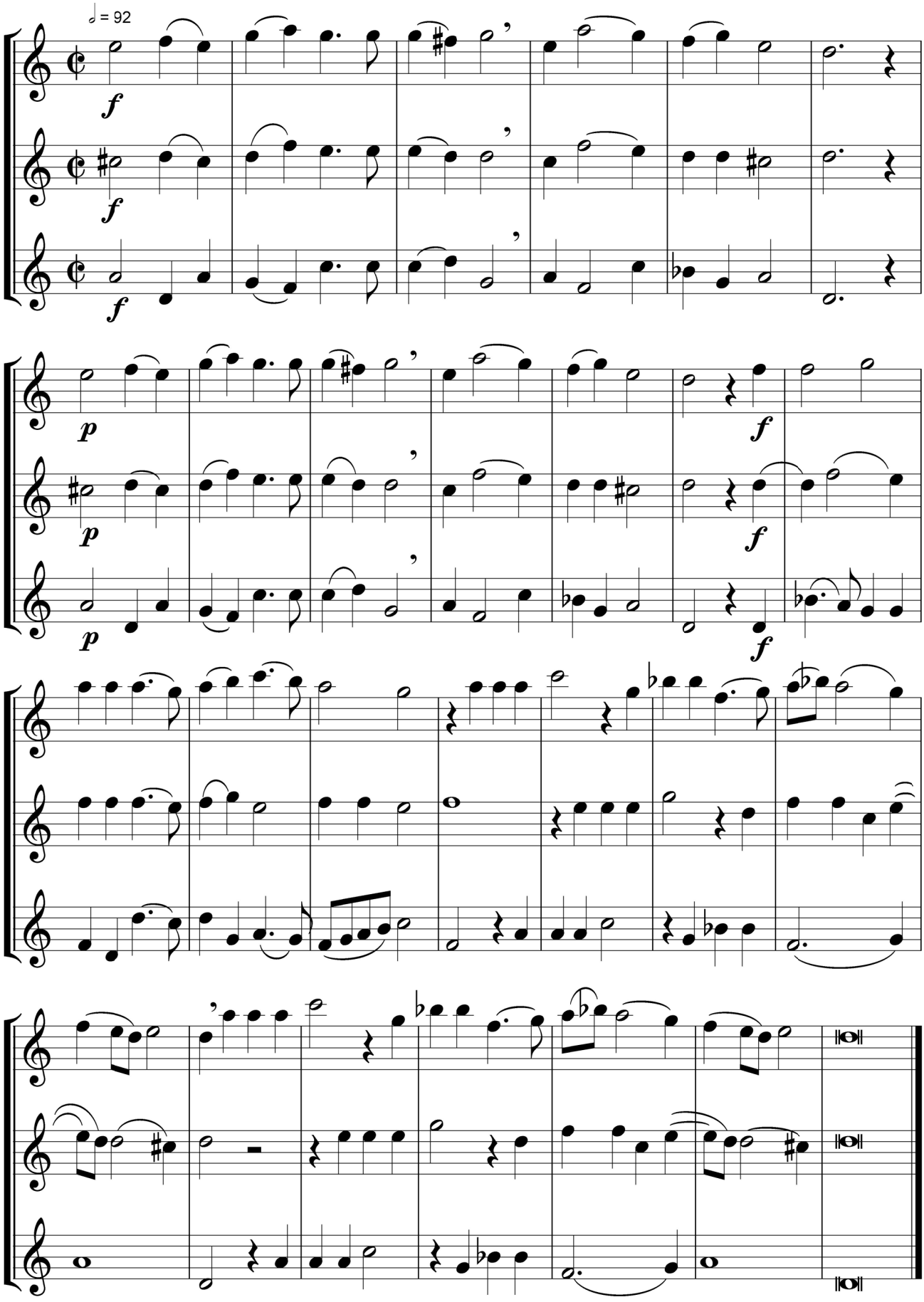
XIII



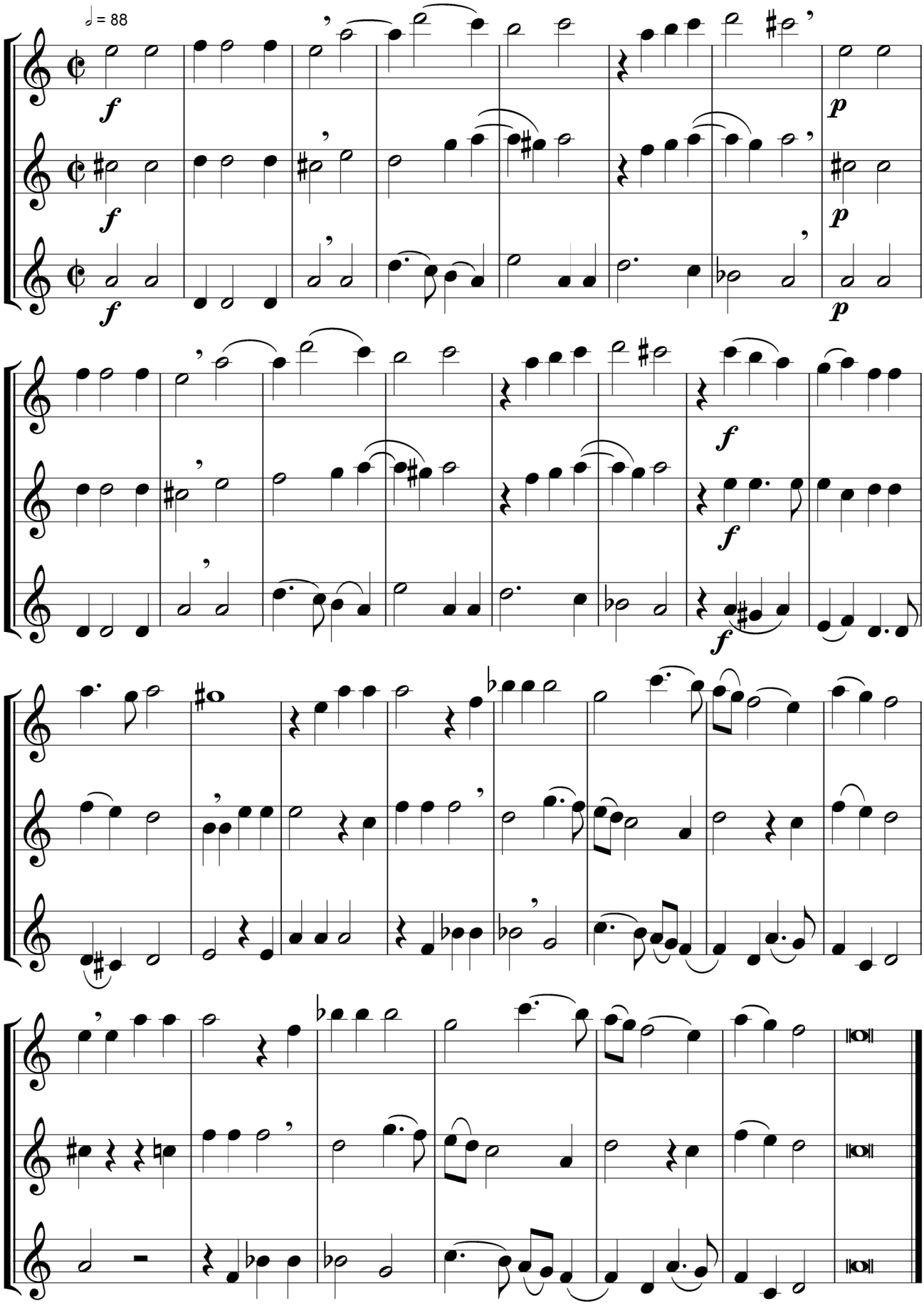
XIV



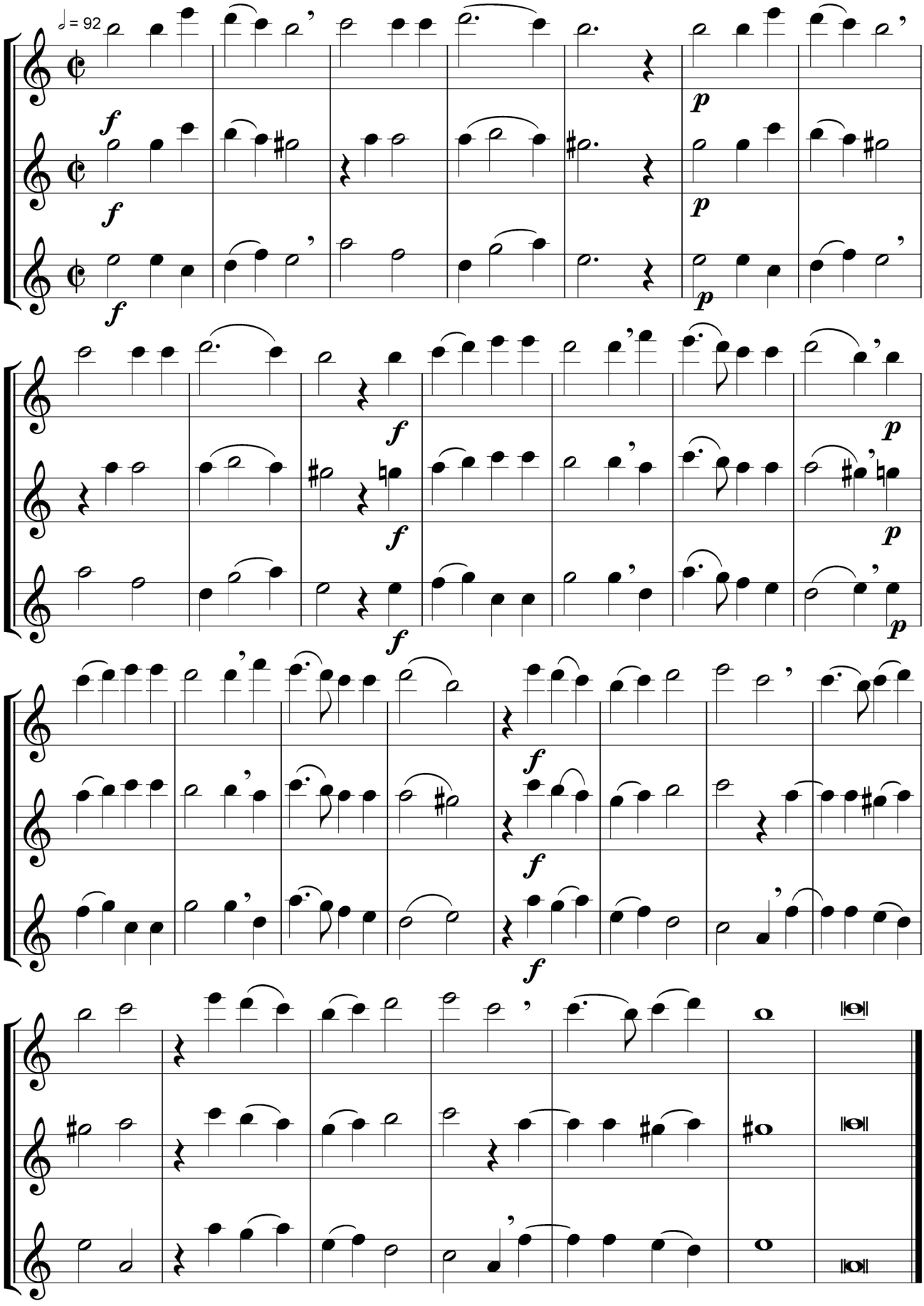
XV



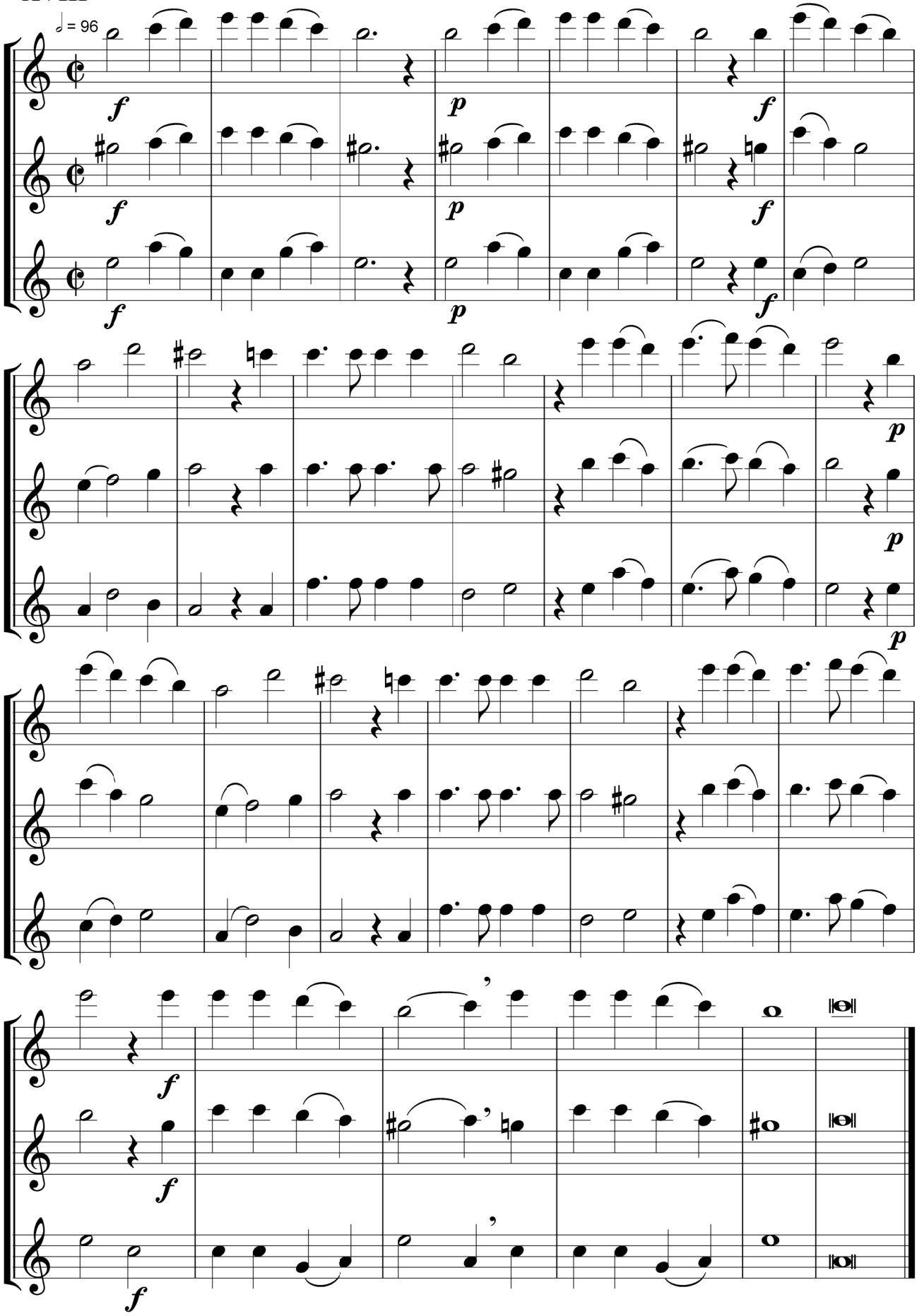
XVI



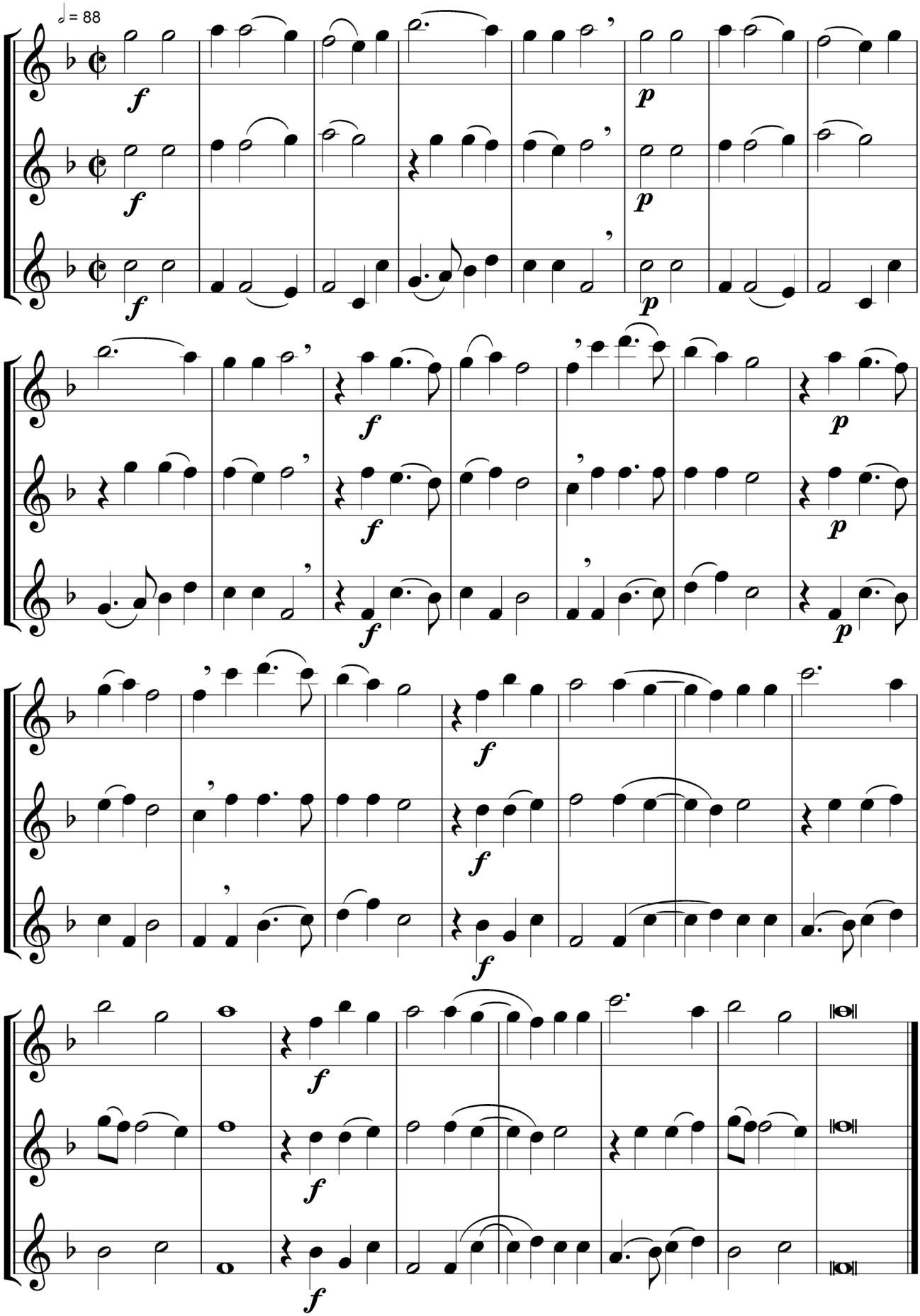
XVII



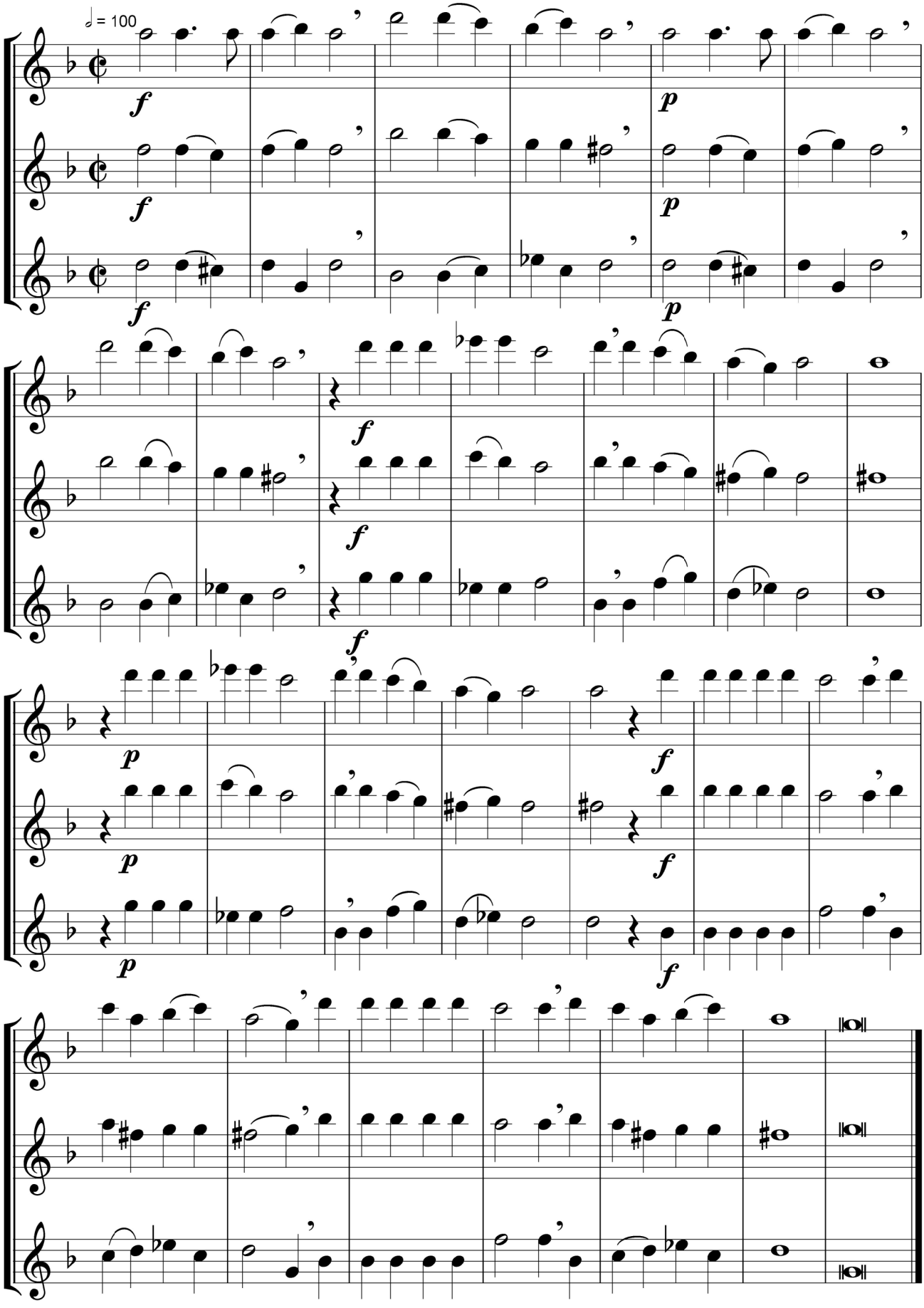
XVIII



XIX



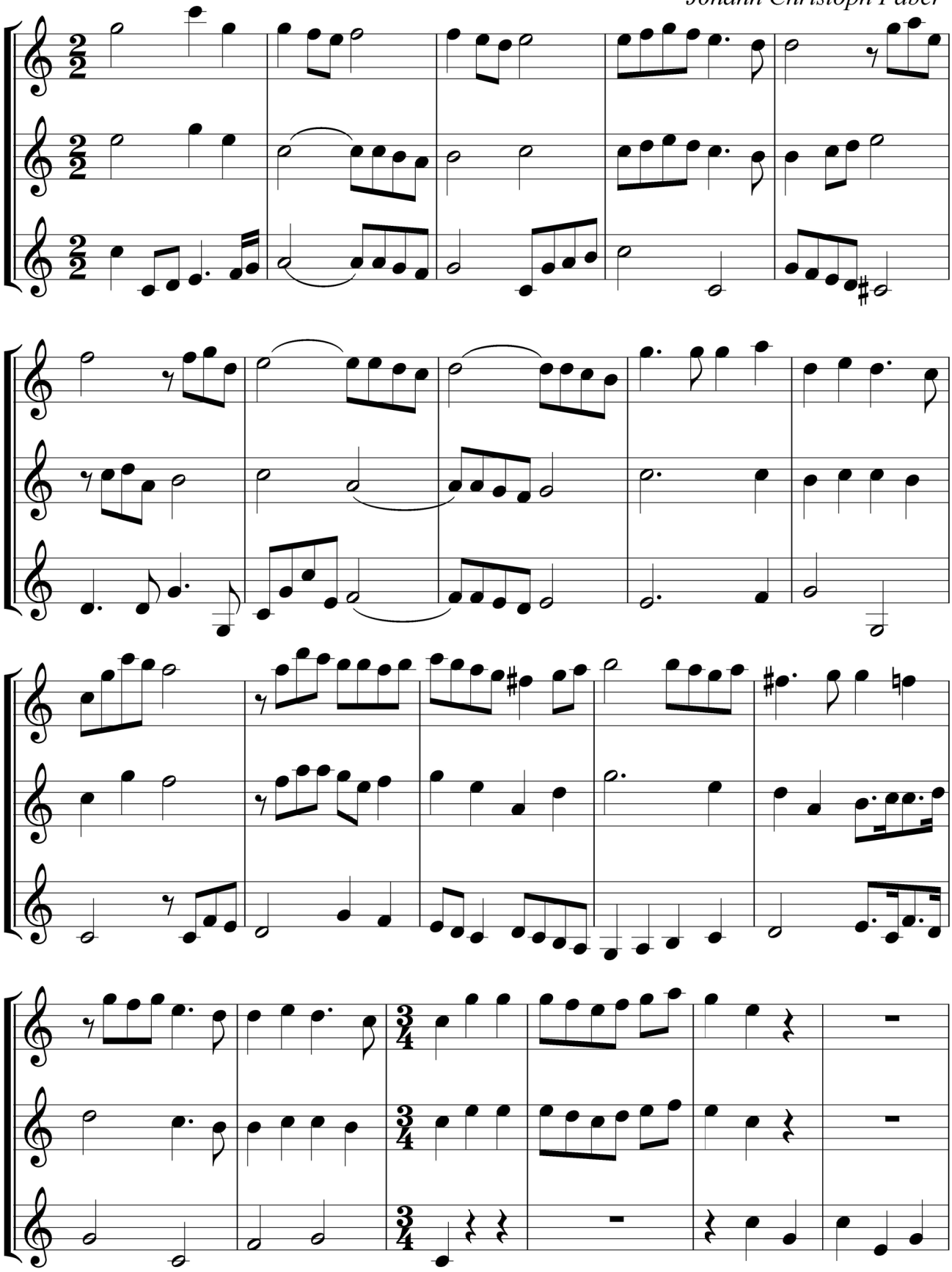
XX

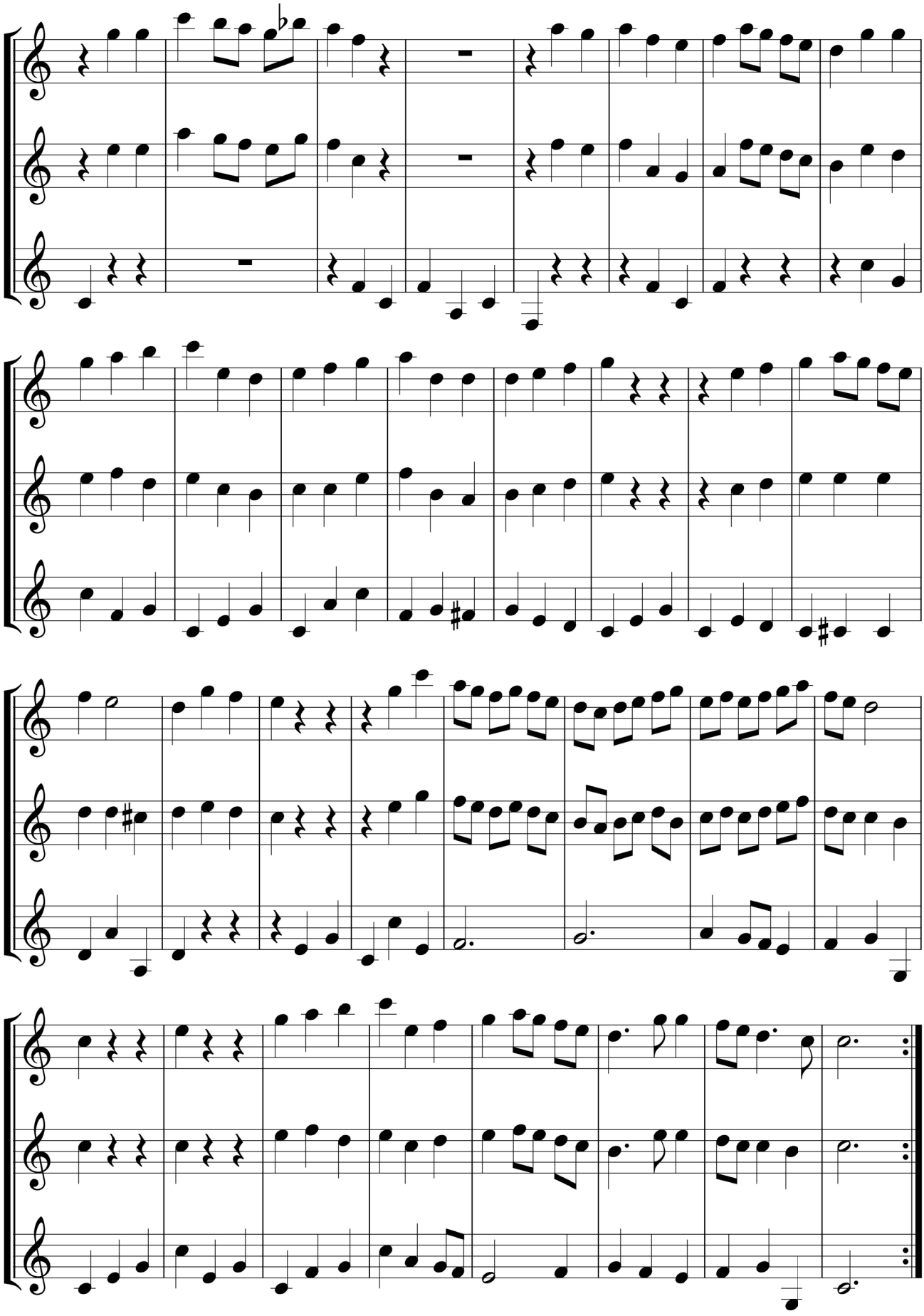


Parties sur les Fleut dous à 3

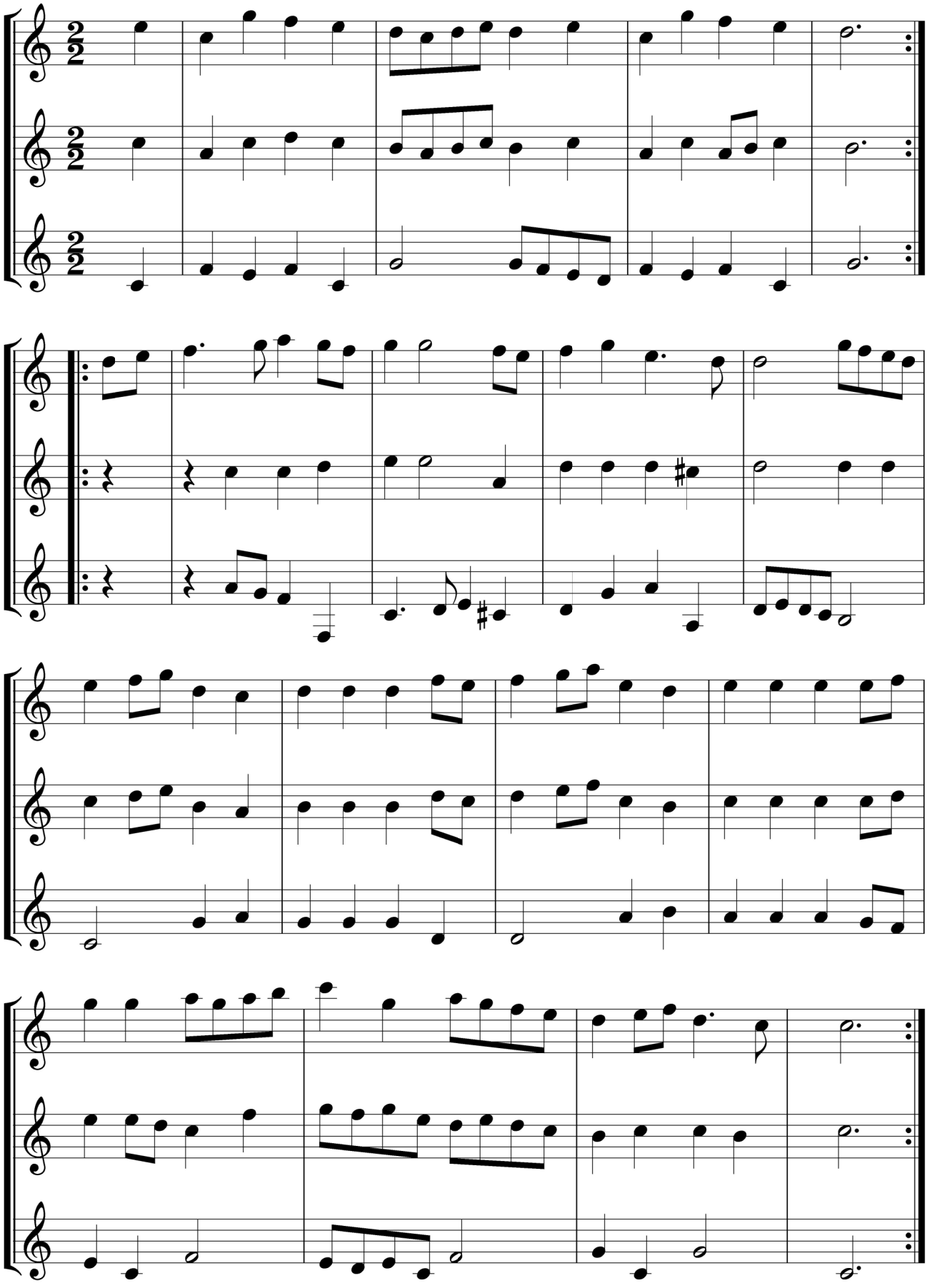
Ouverture

Johann Christoph Faber

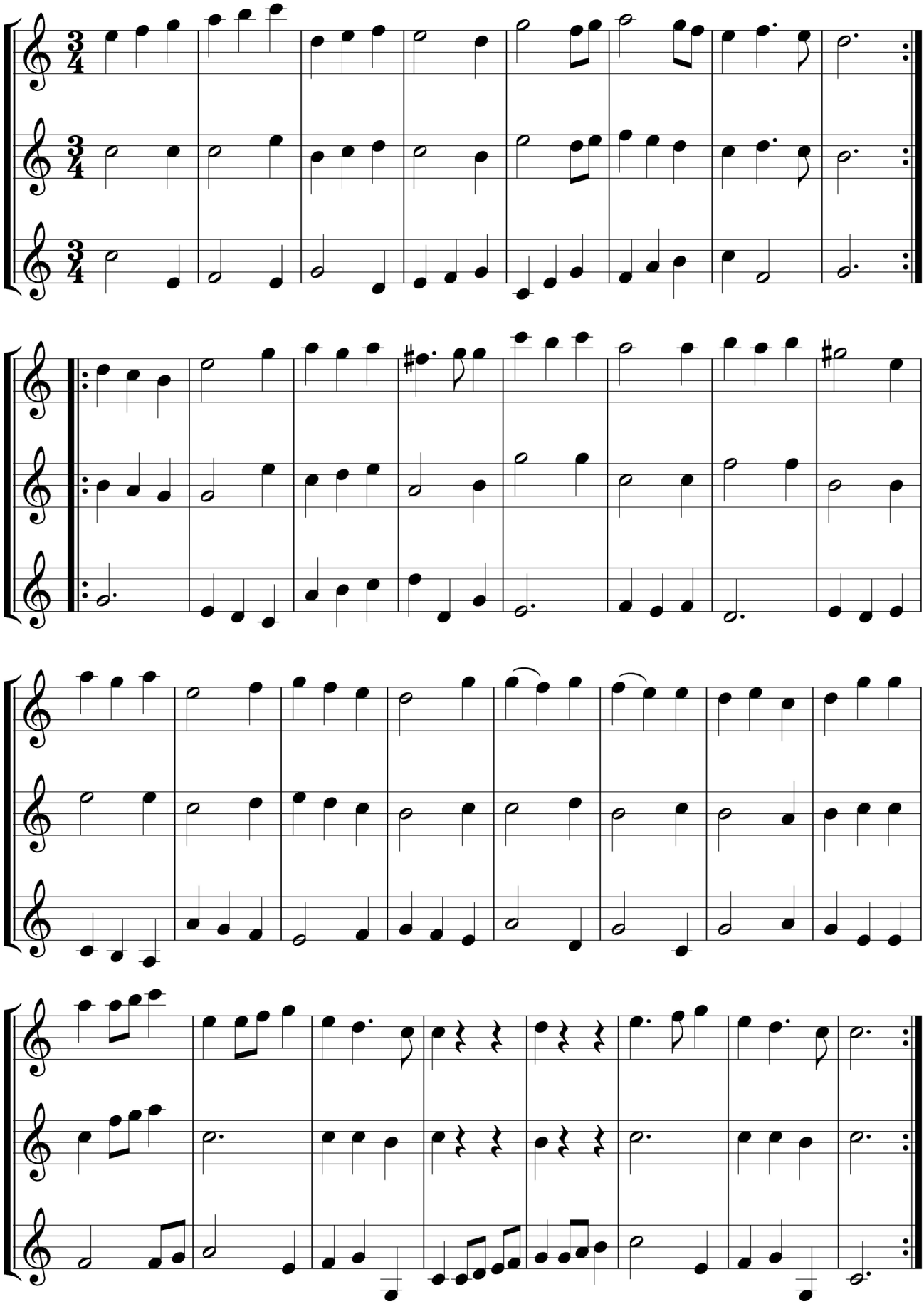




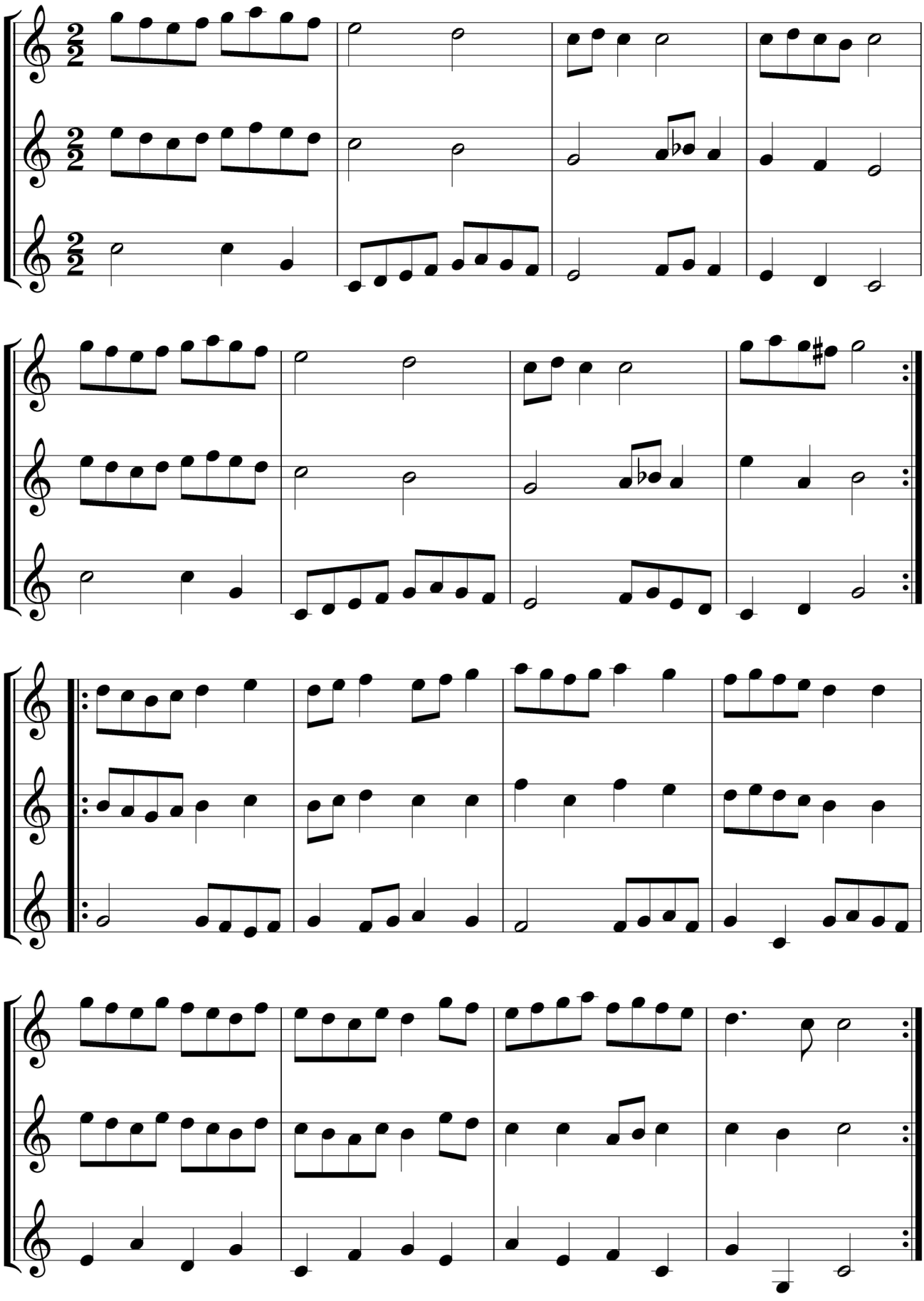
Bourrée



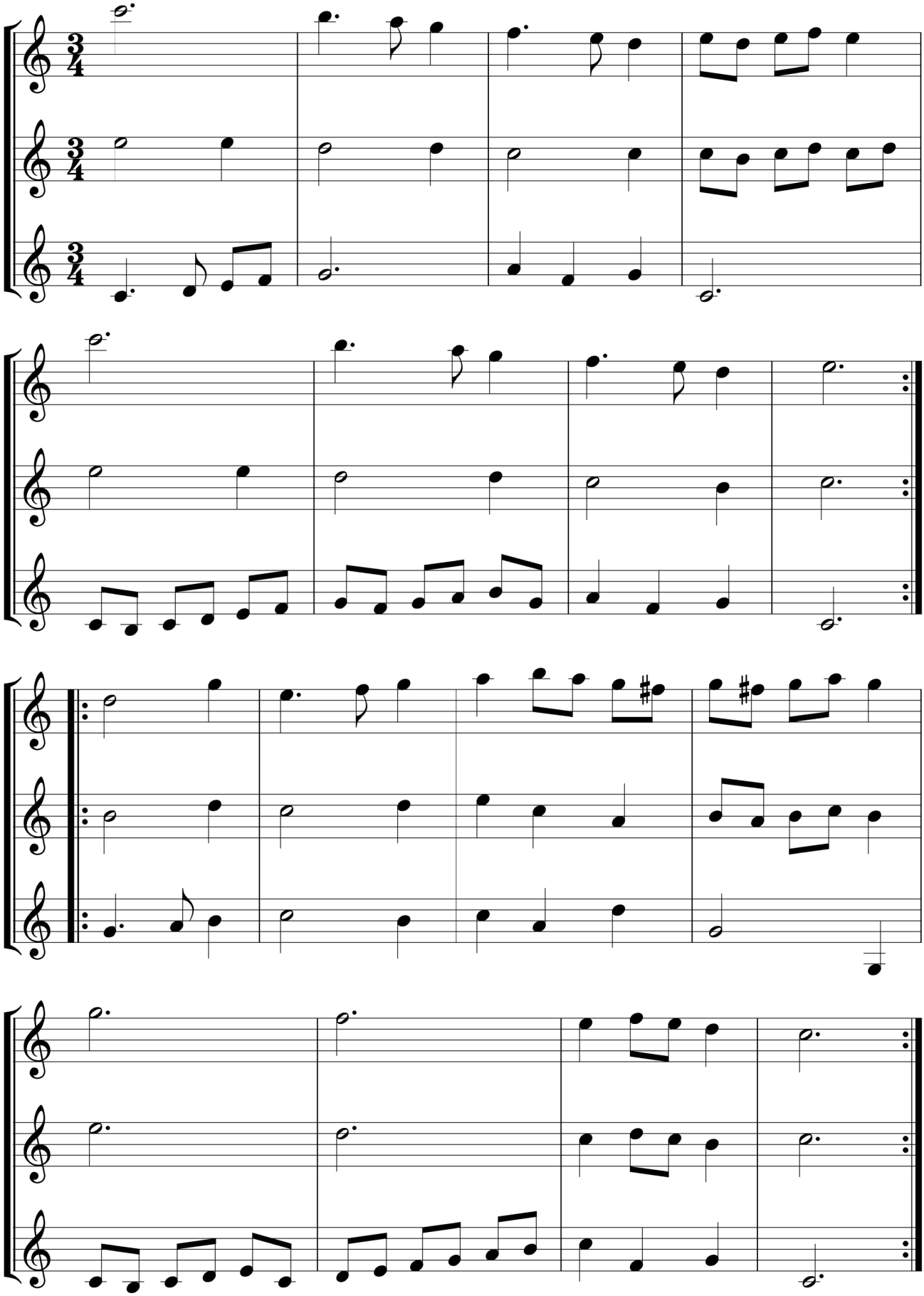
Air



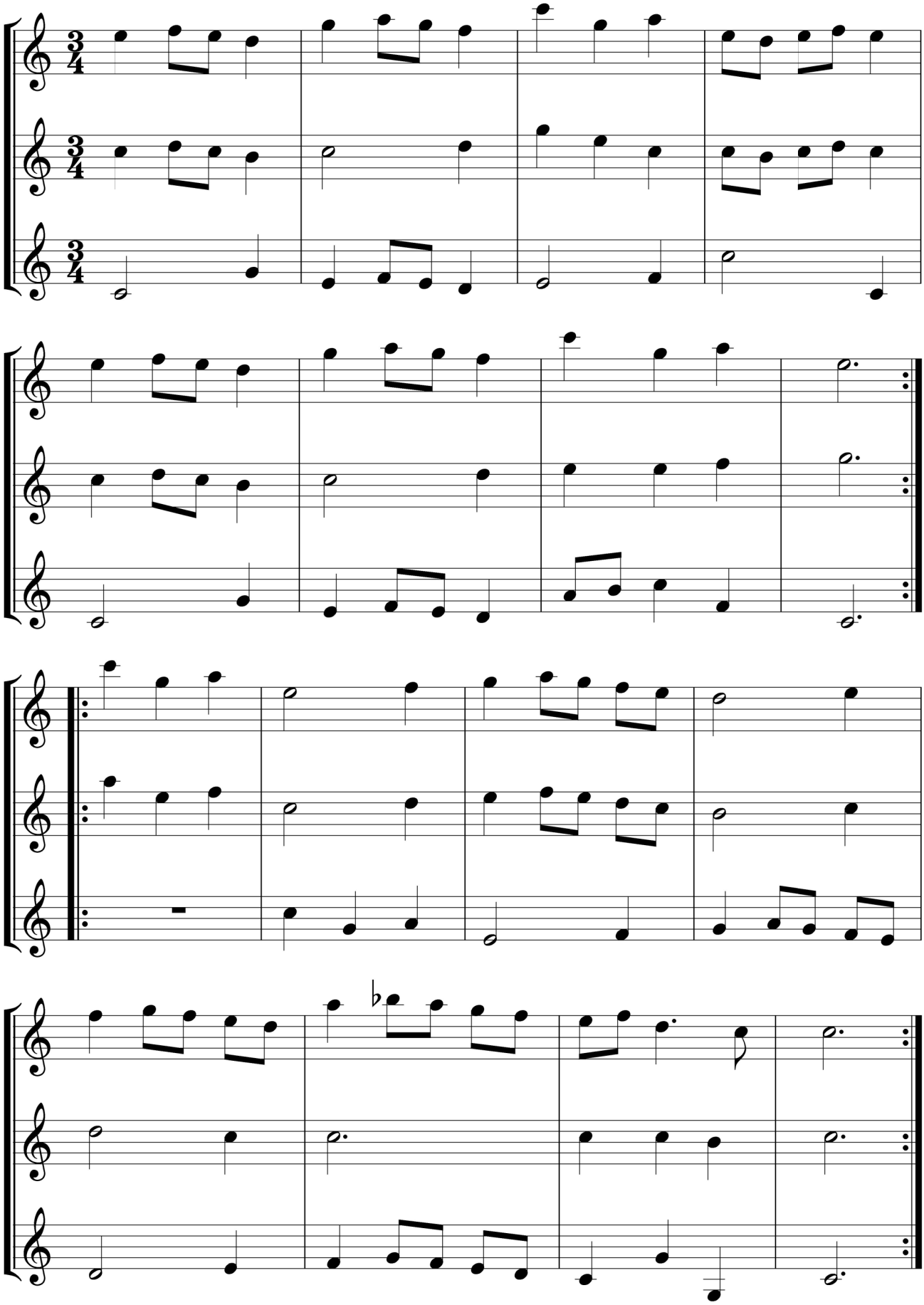
Marche



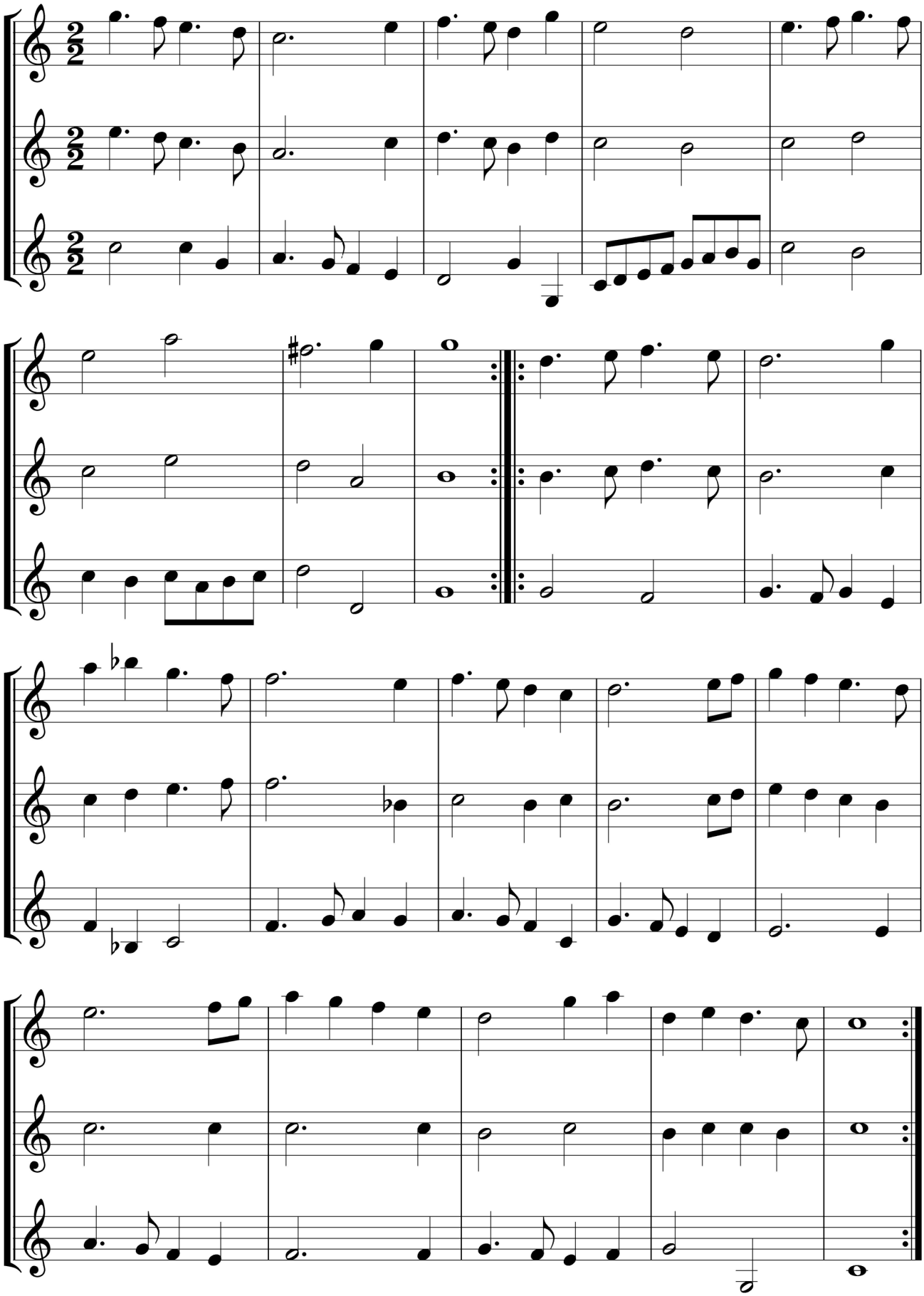
Menuet 1



Menuet 2



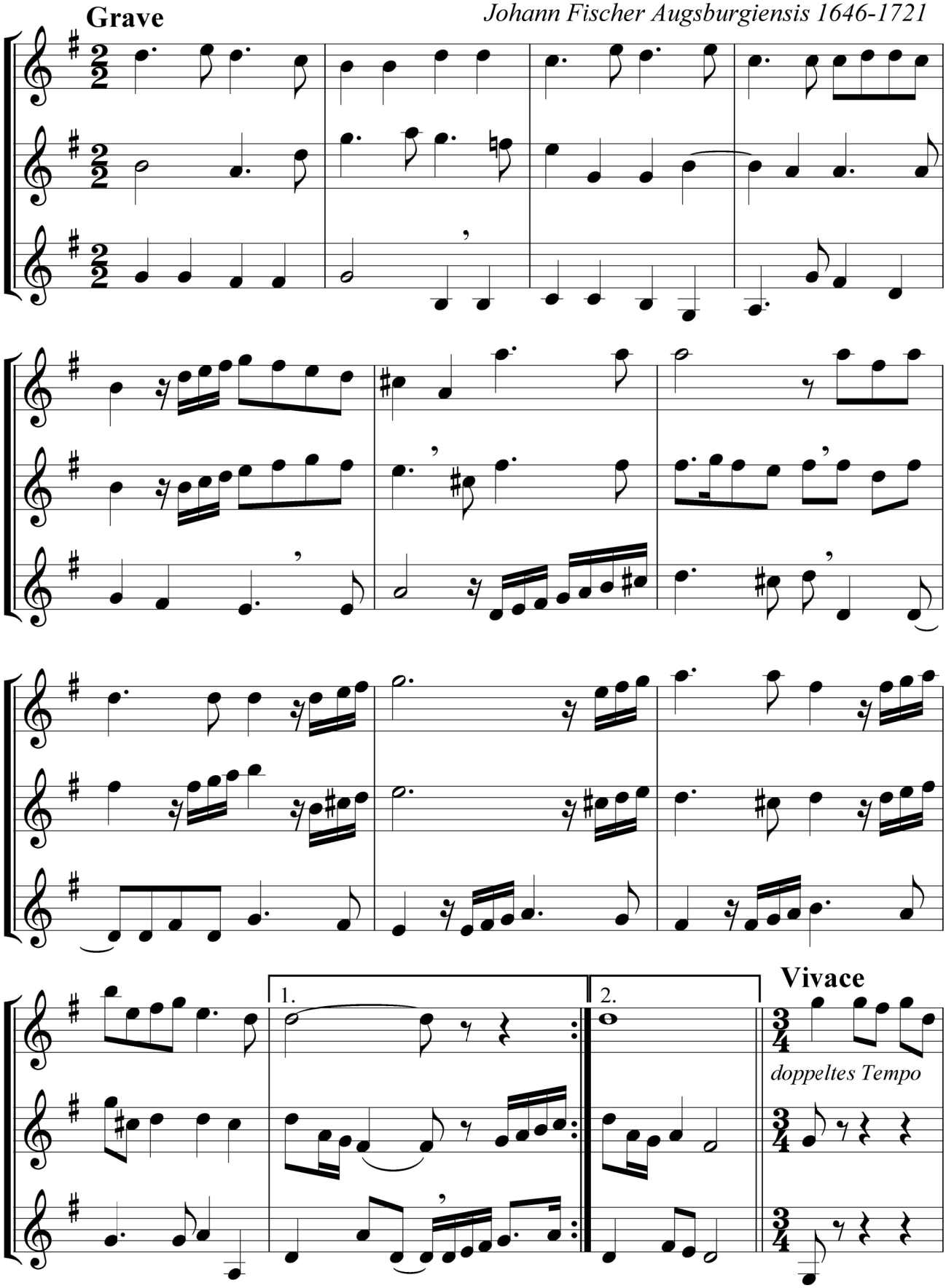
Air

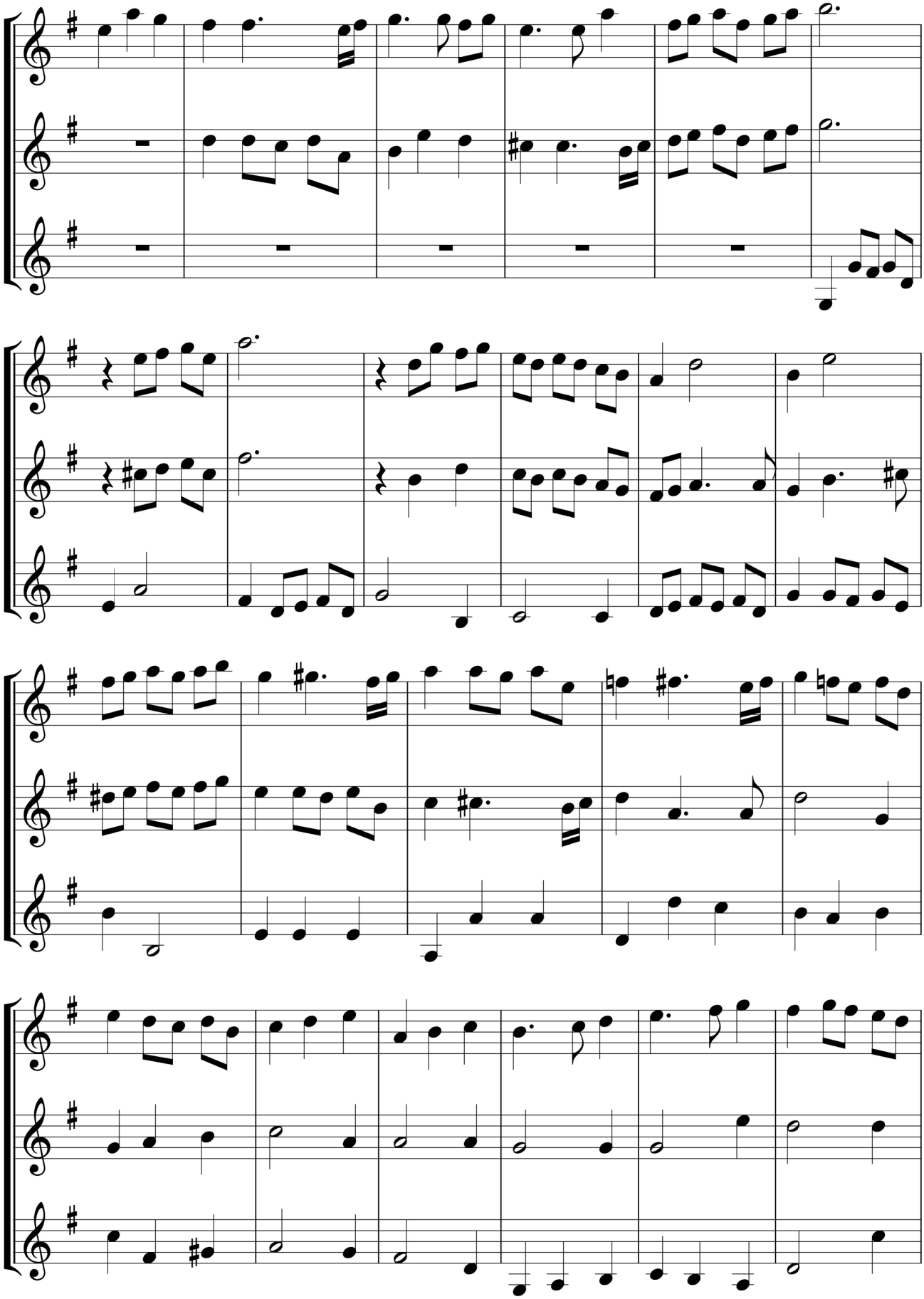


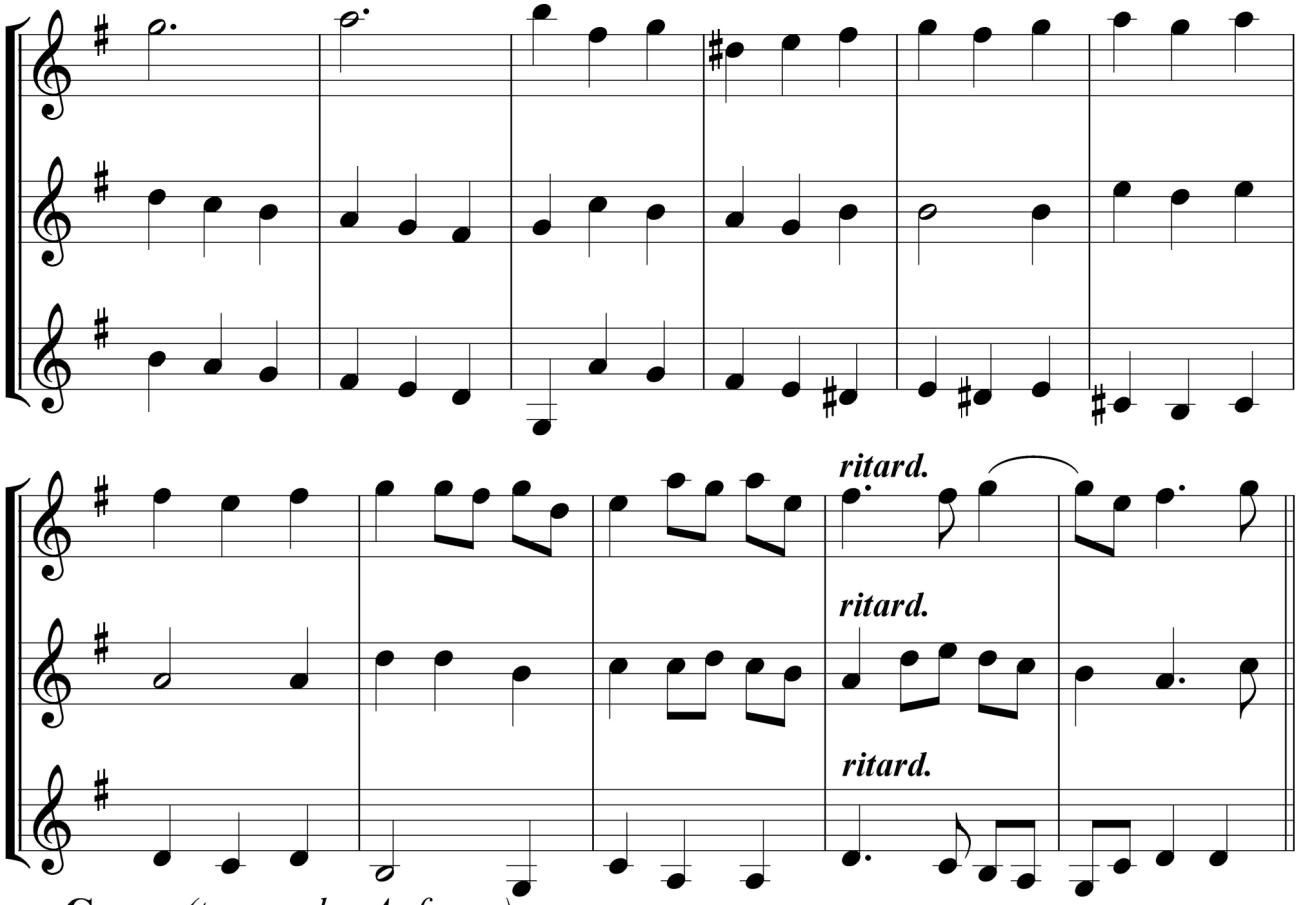
Tafelmusik

Ouverture

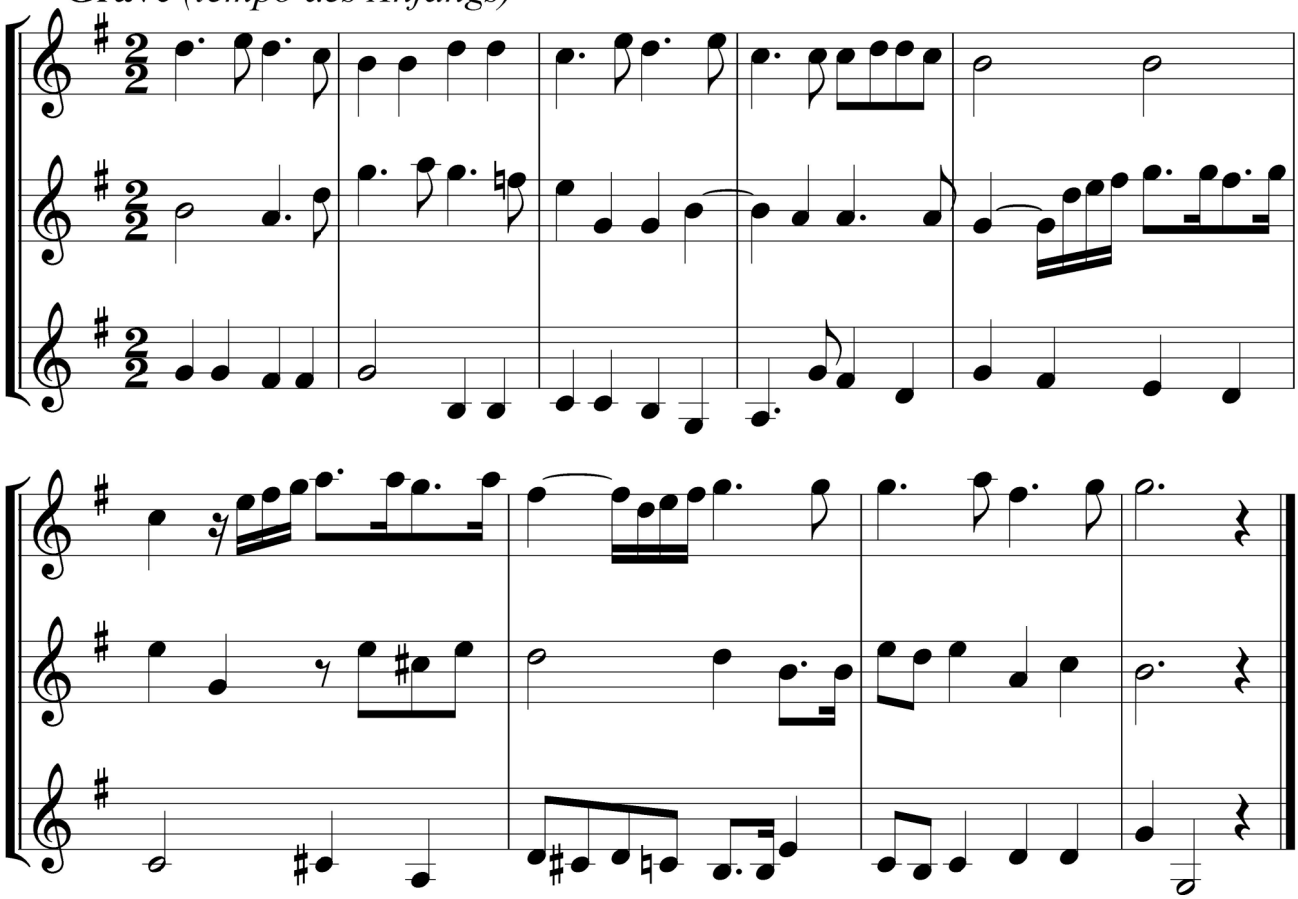
Johann Fischer Augsburgiensis 1646-1721



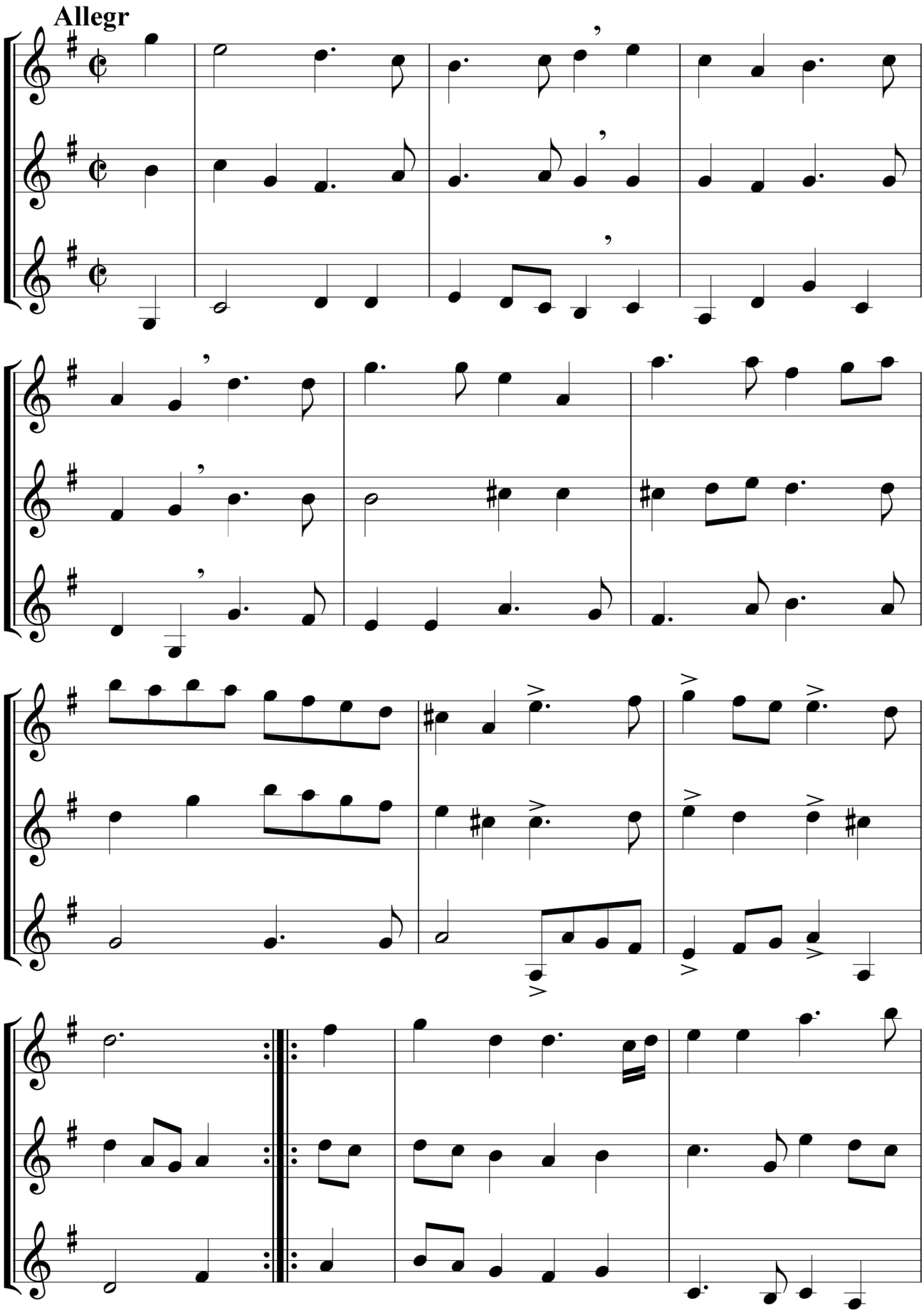


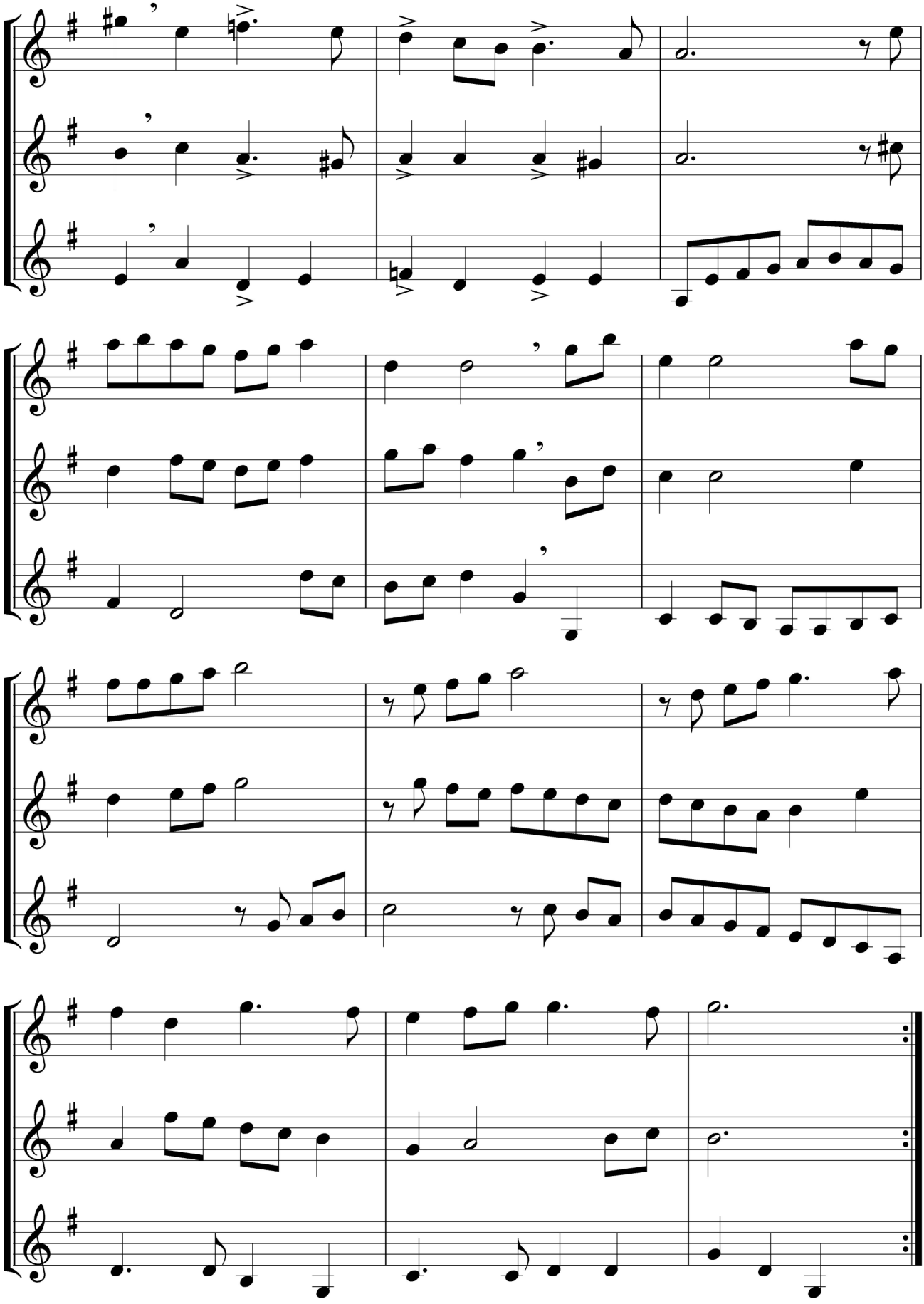


Grave *(tempo des Anfangs)*

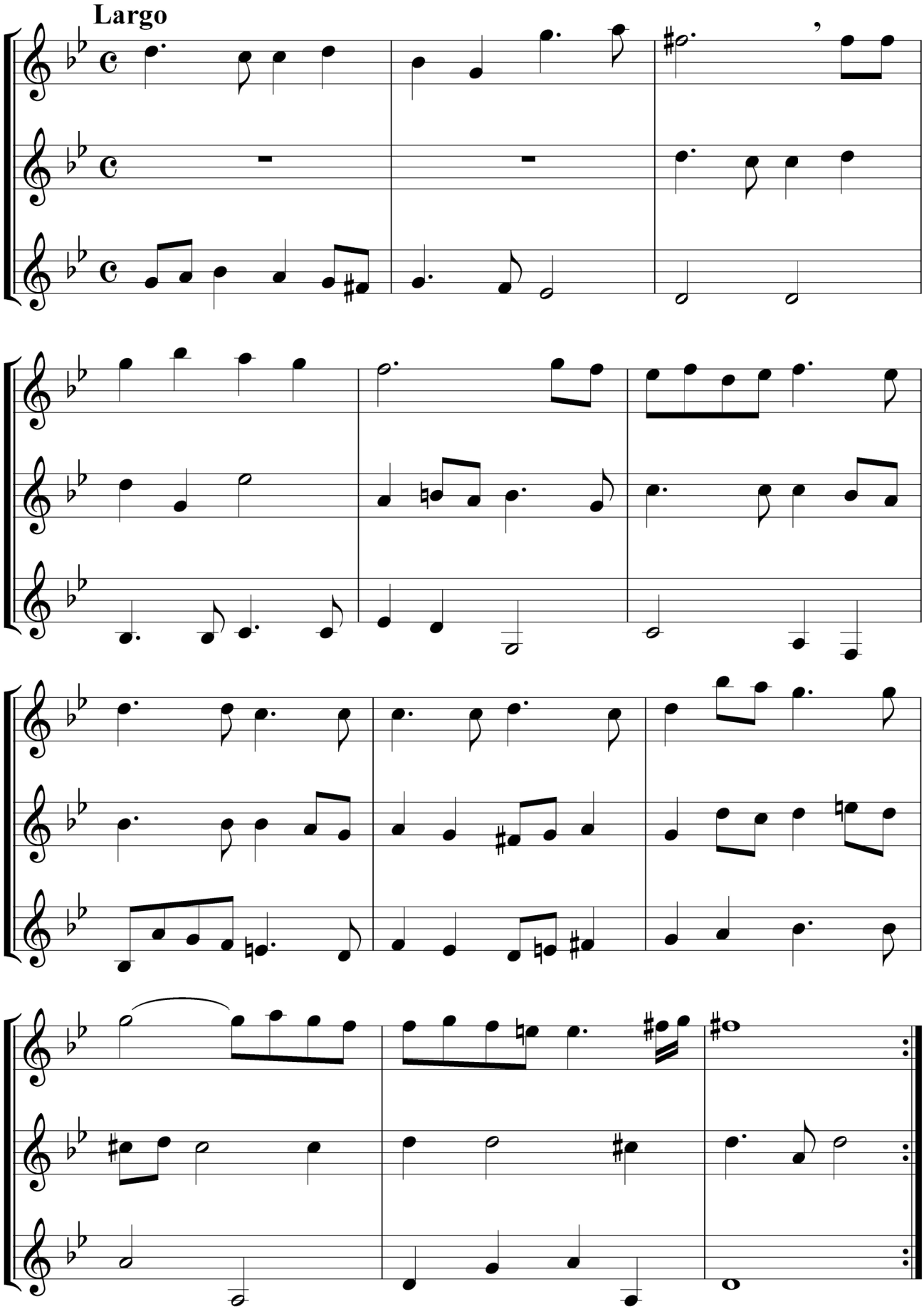


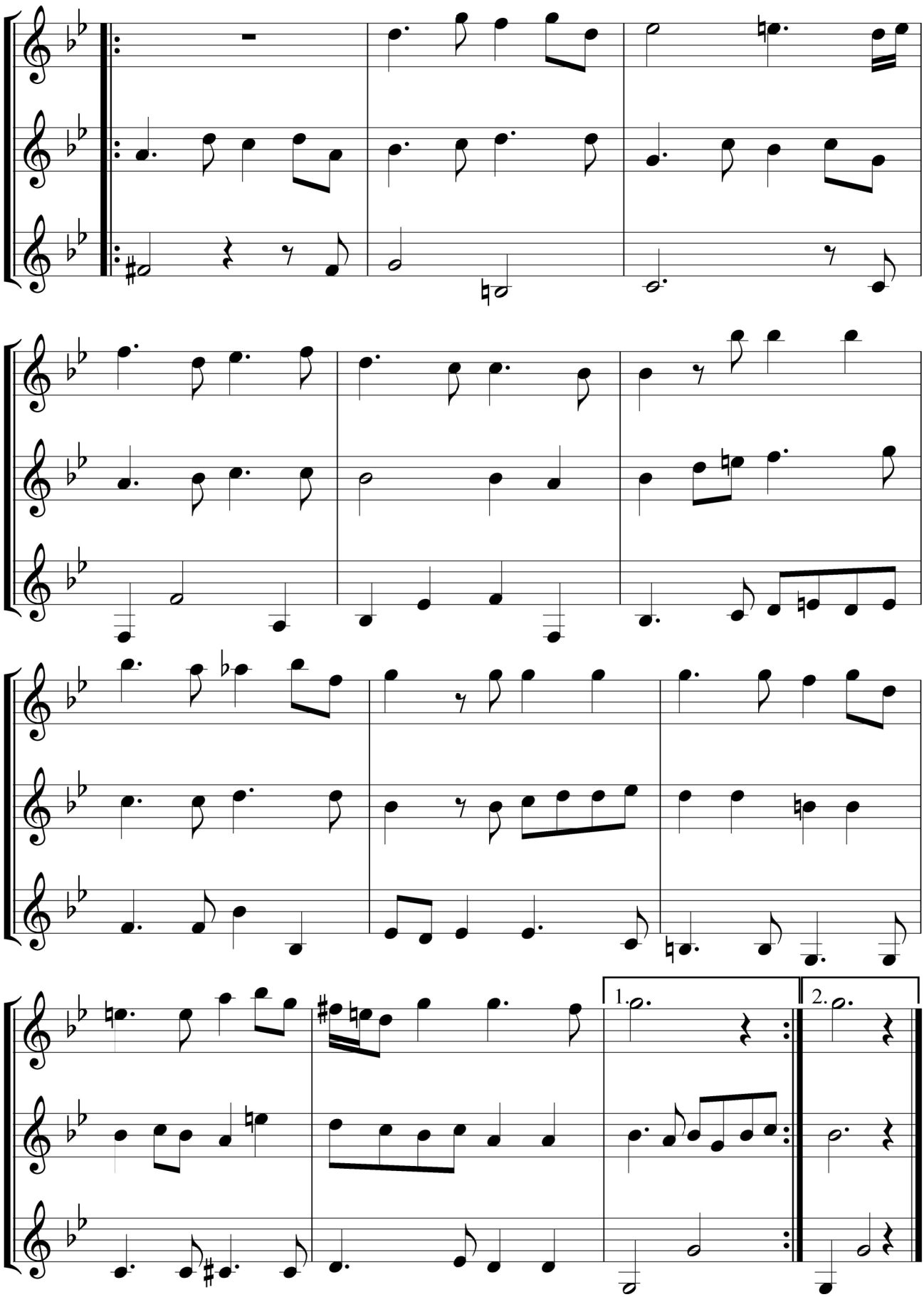
Intrade



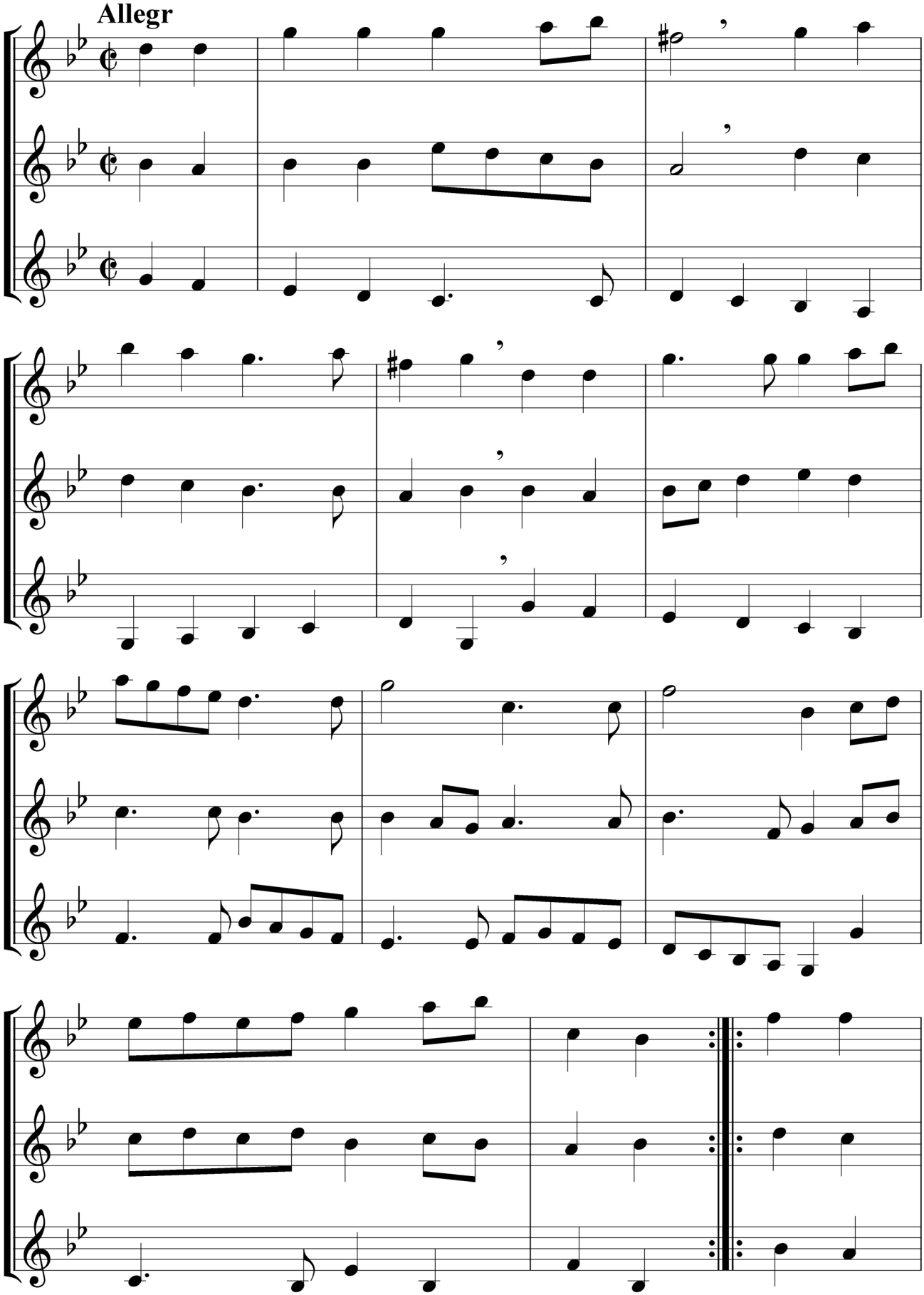


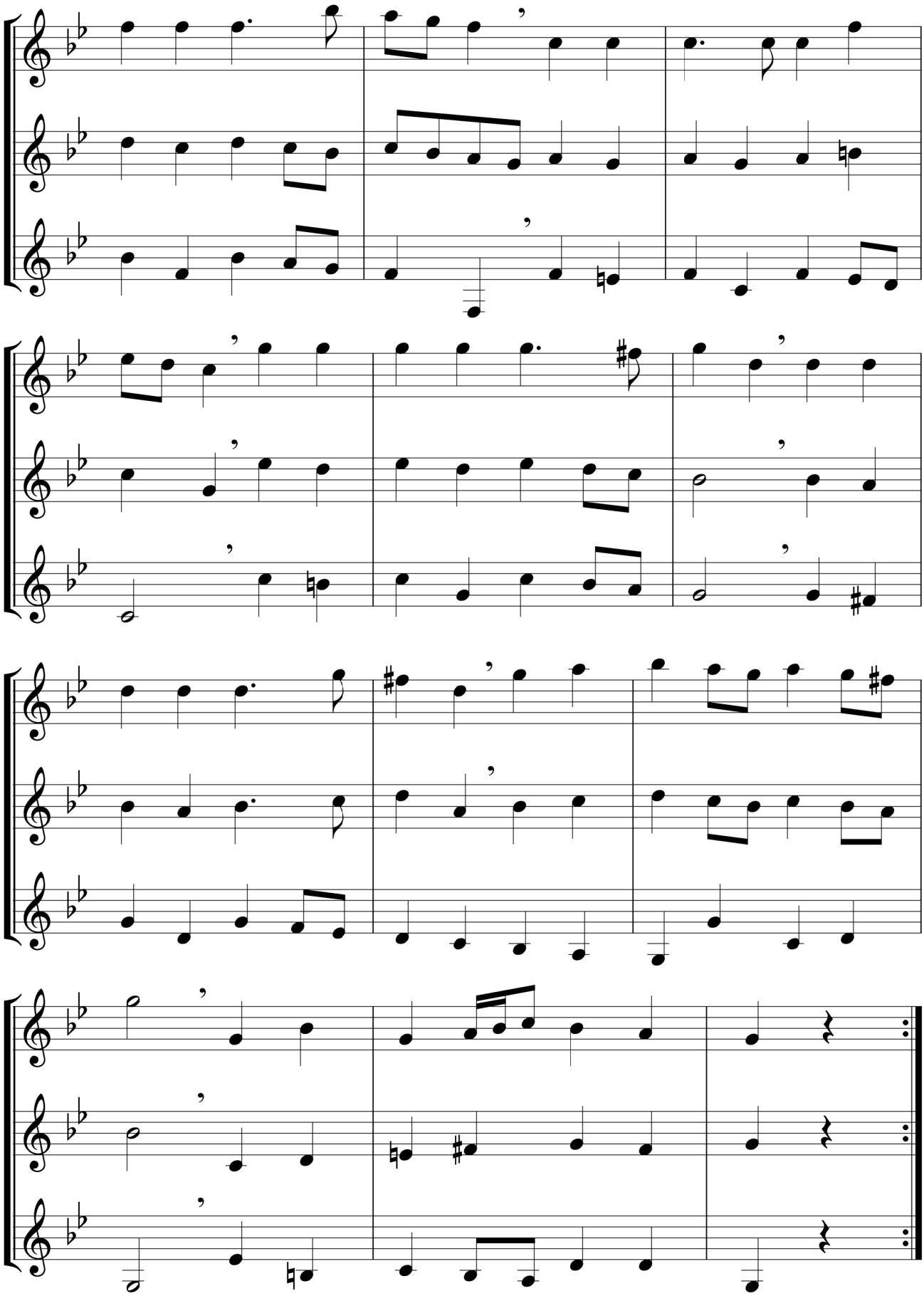
Allemande




1.
2.

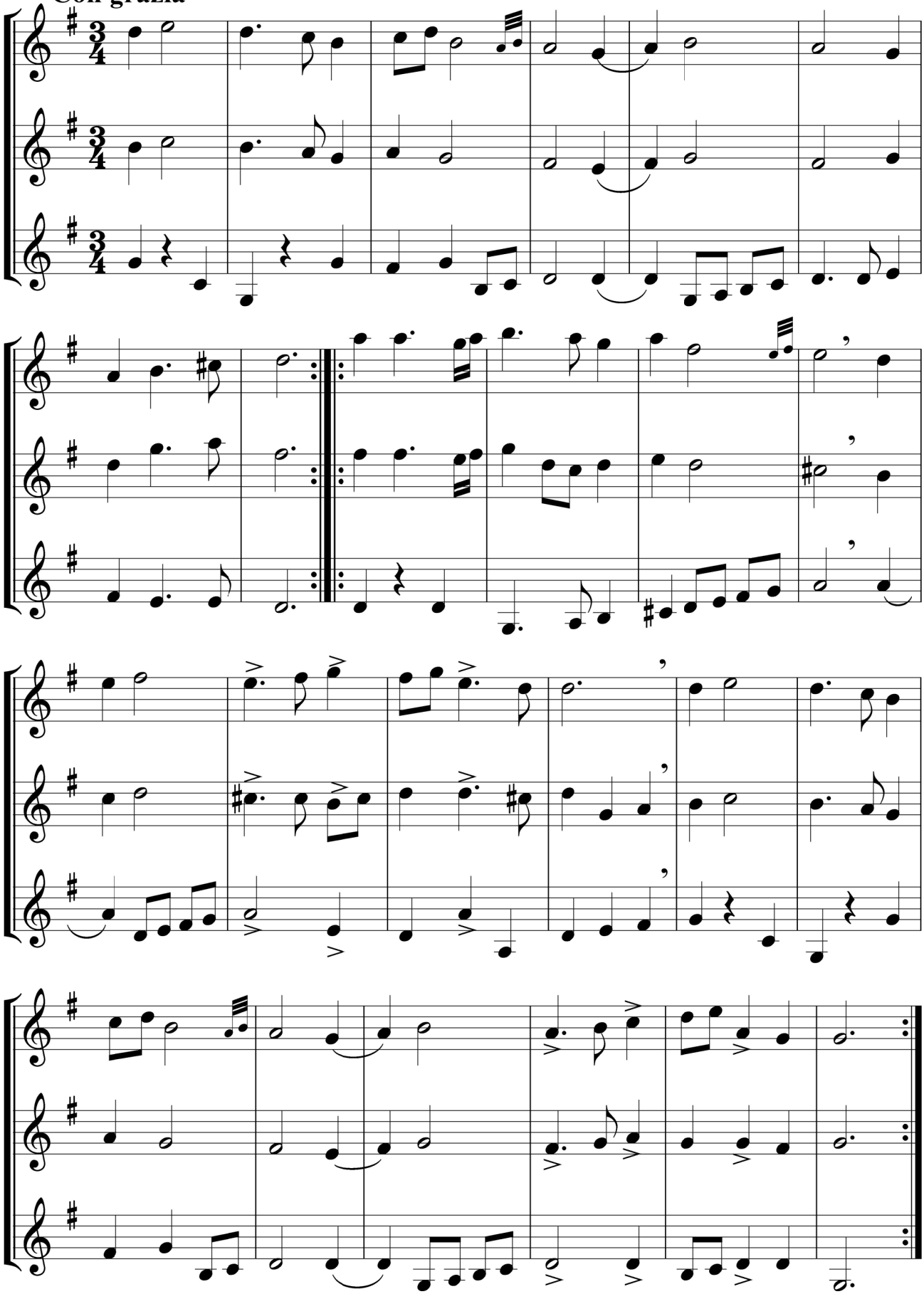
Contredanse



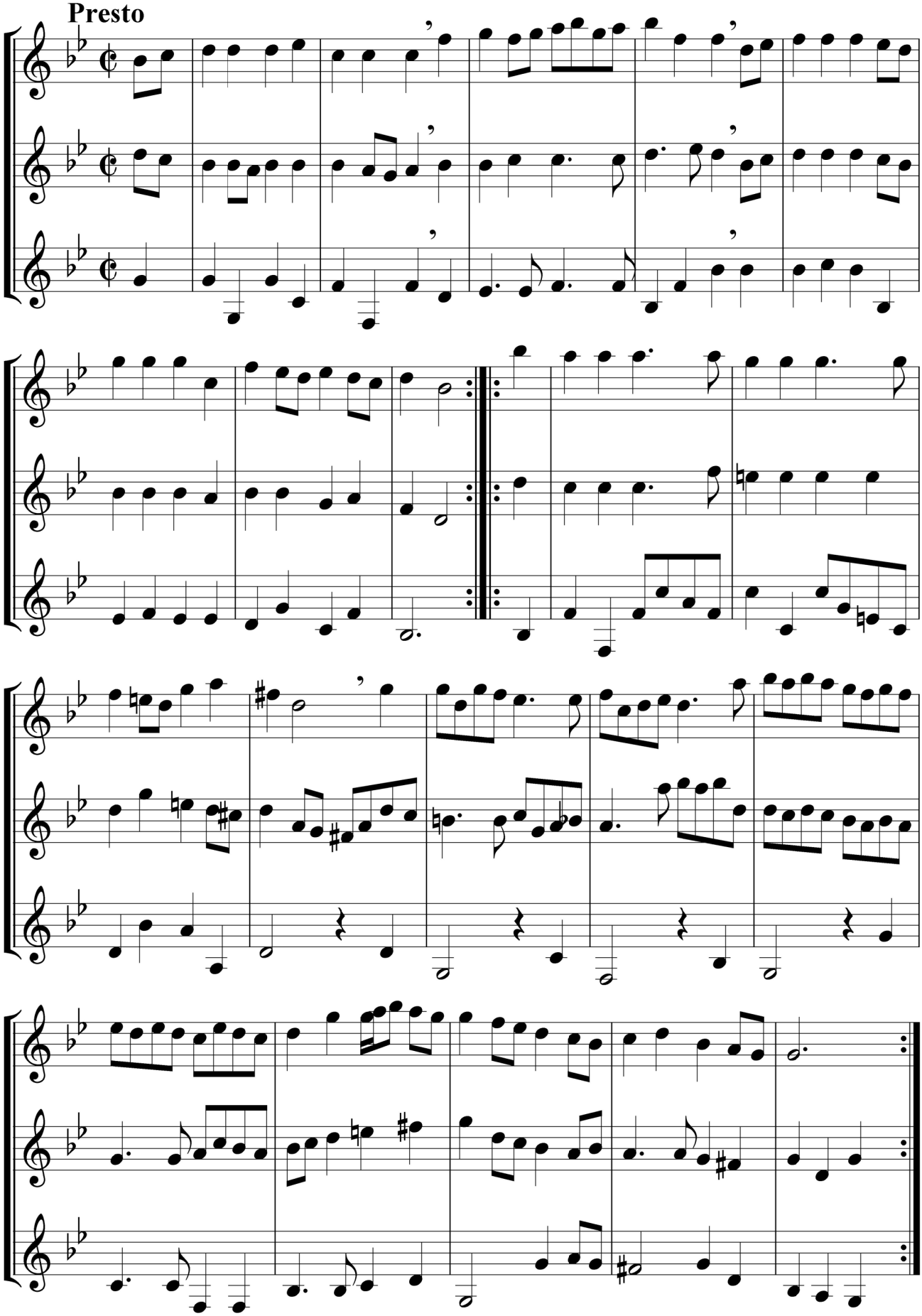


Menuet I

Con grazia

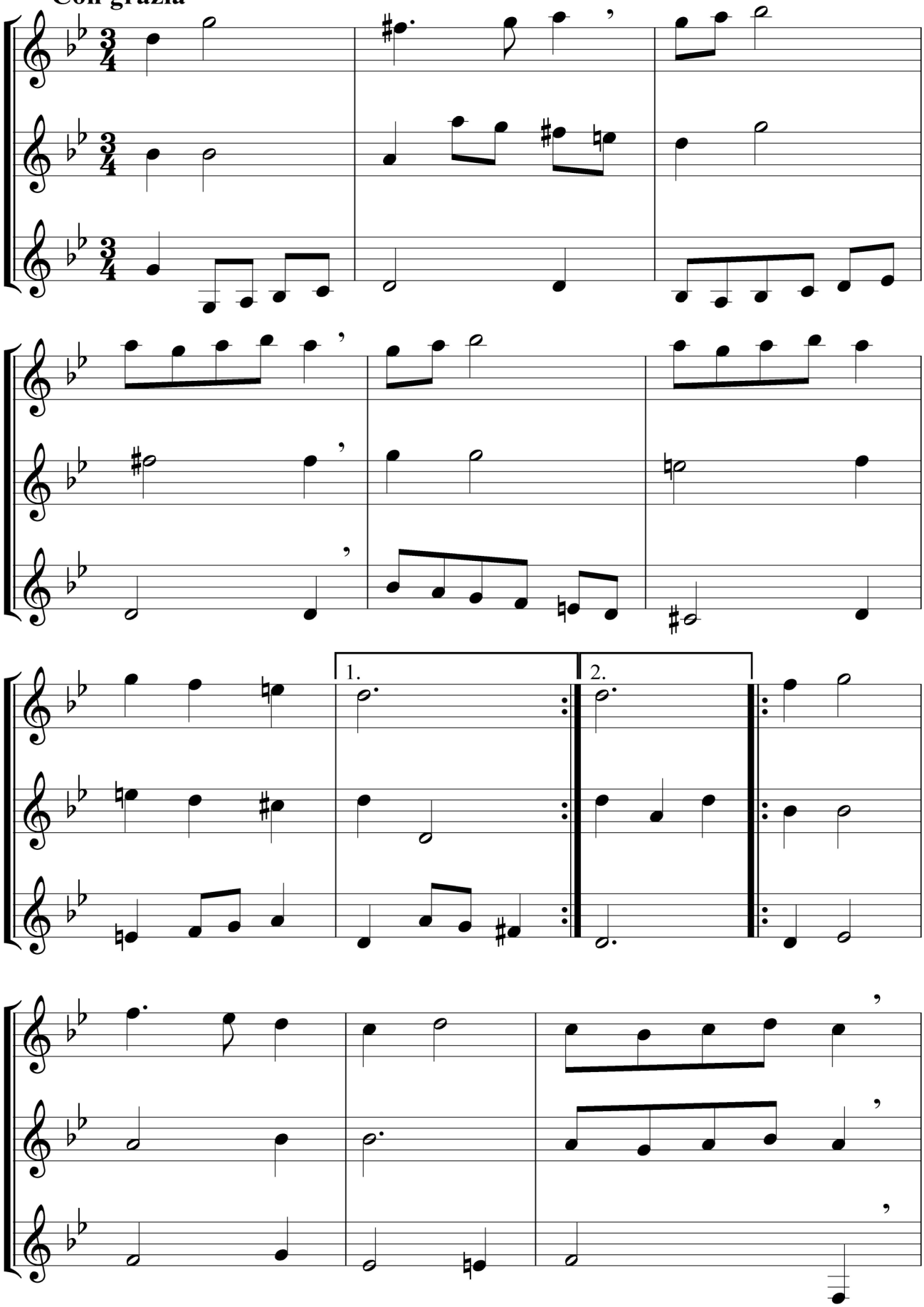


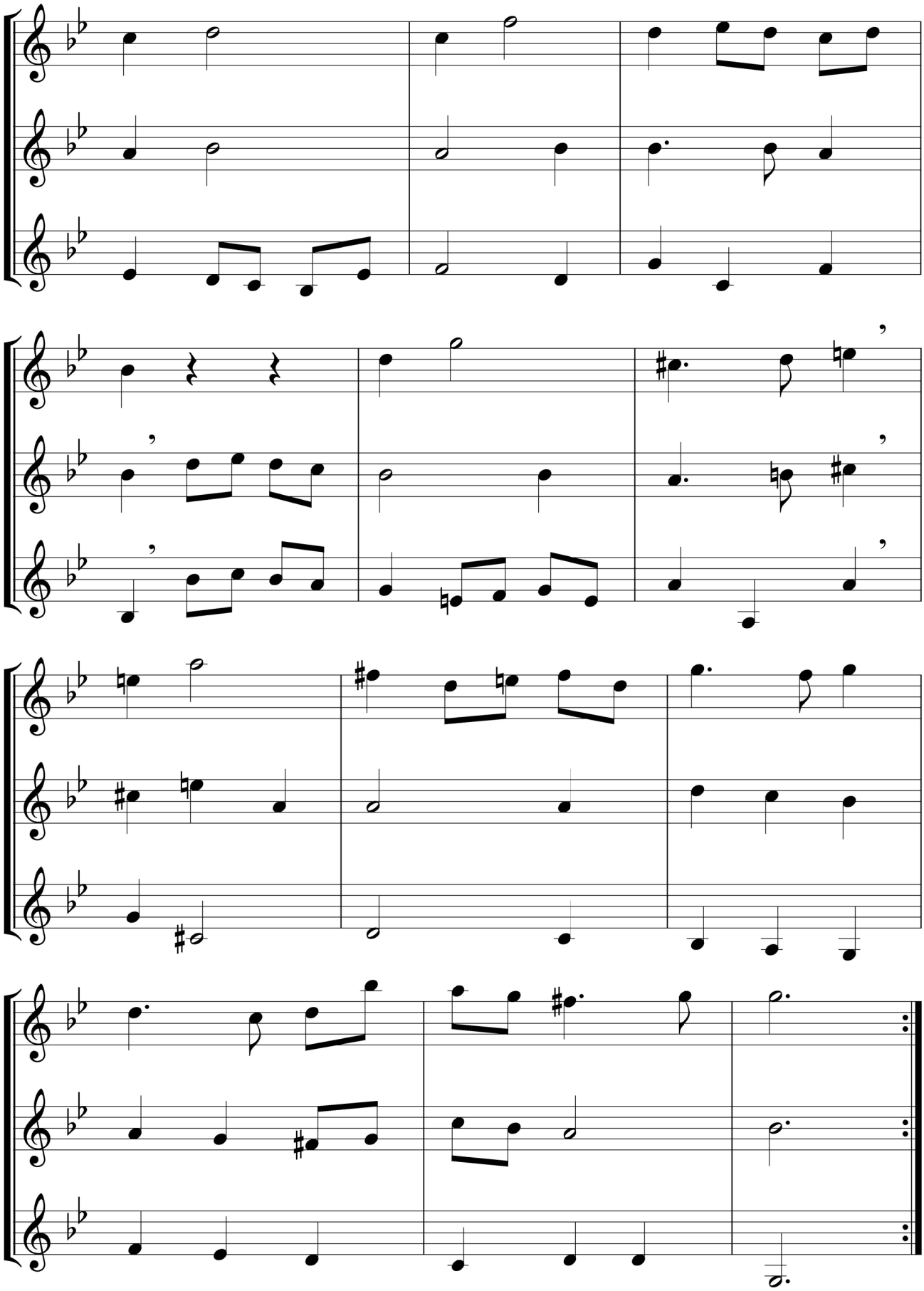
Ballet



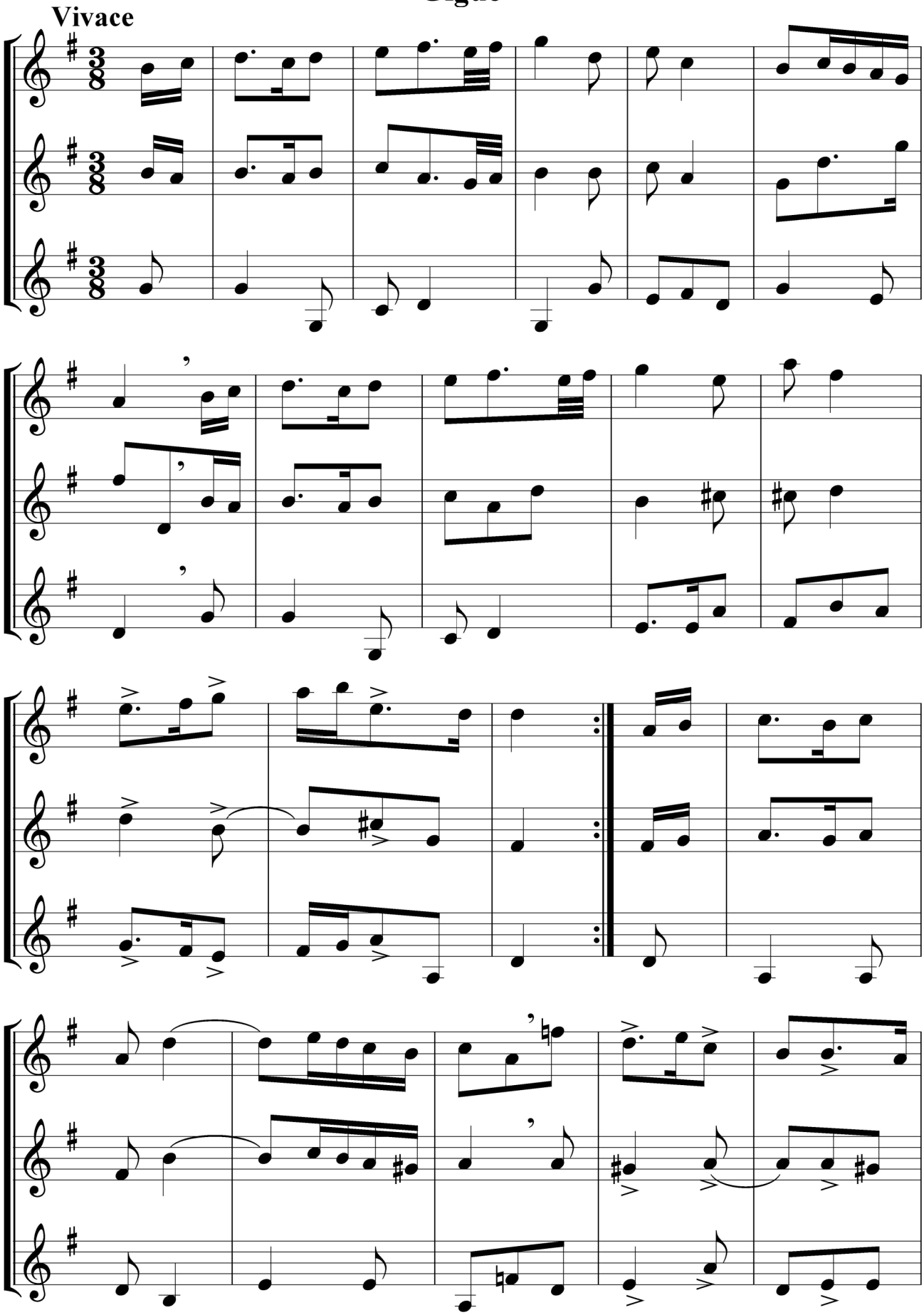
Menuet II

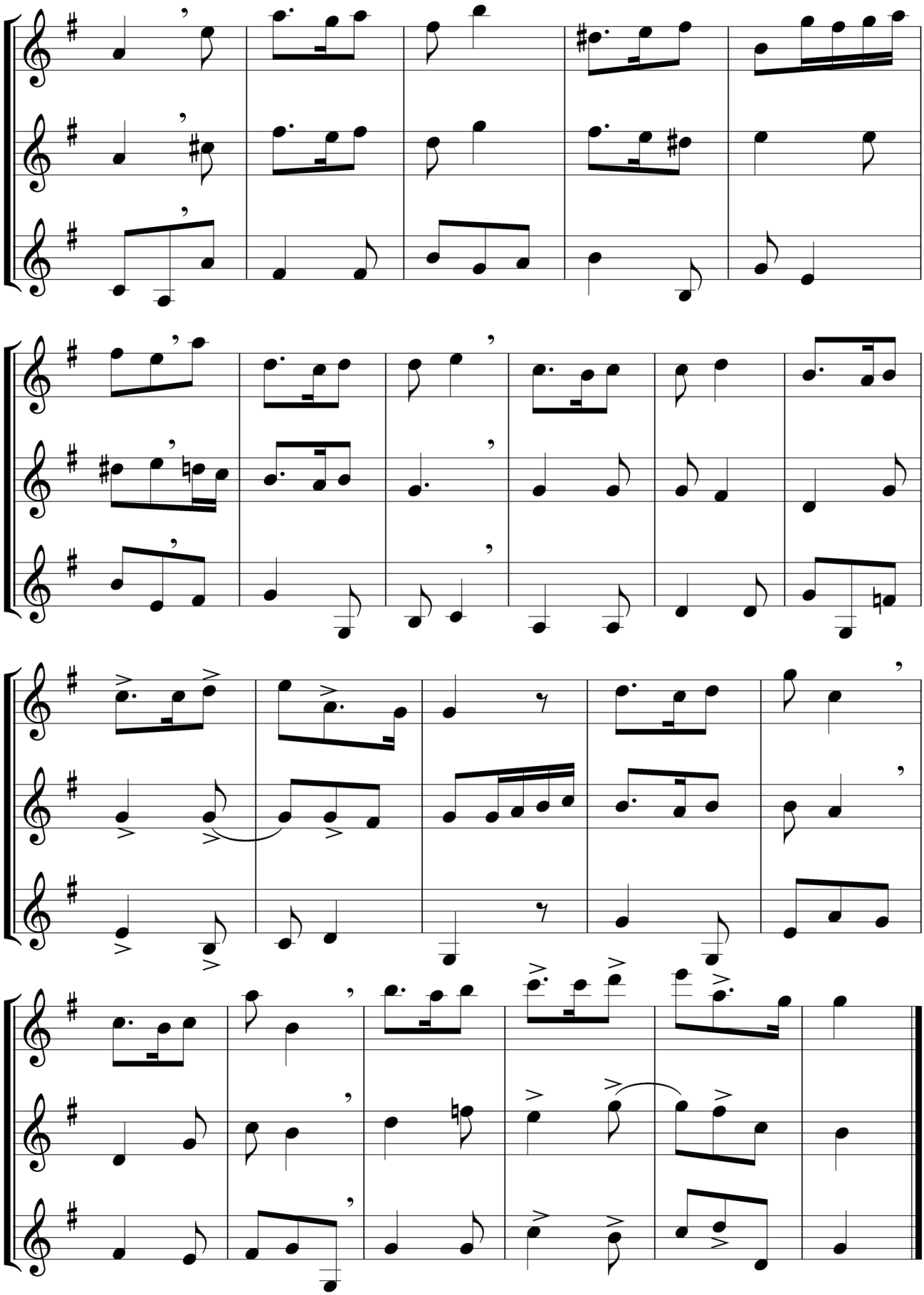
Con grazia





Gigue

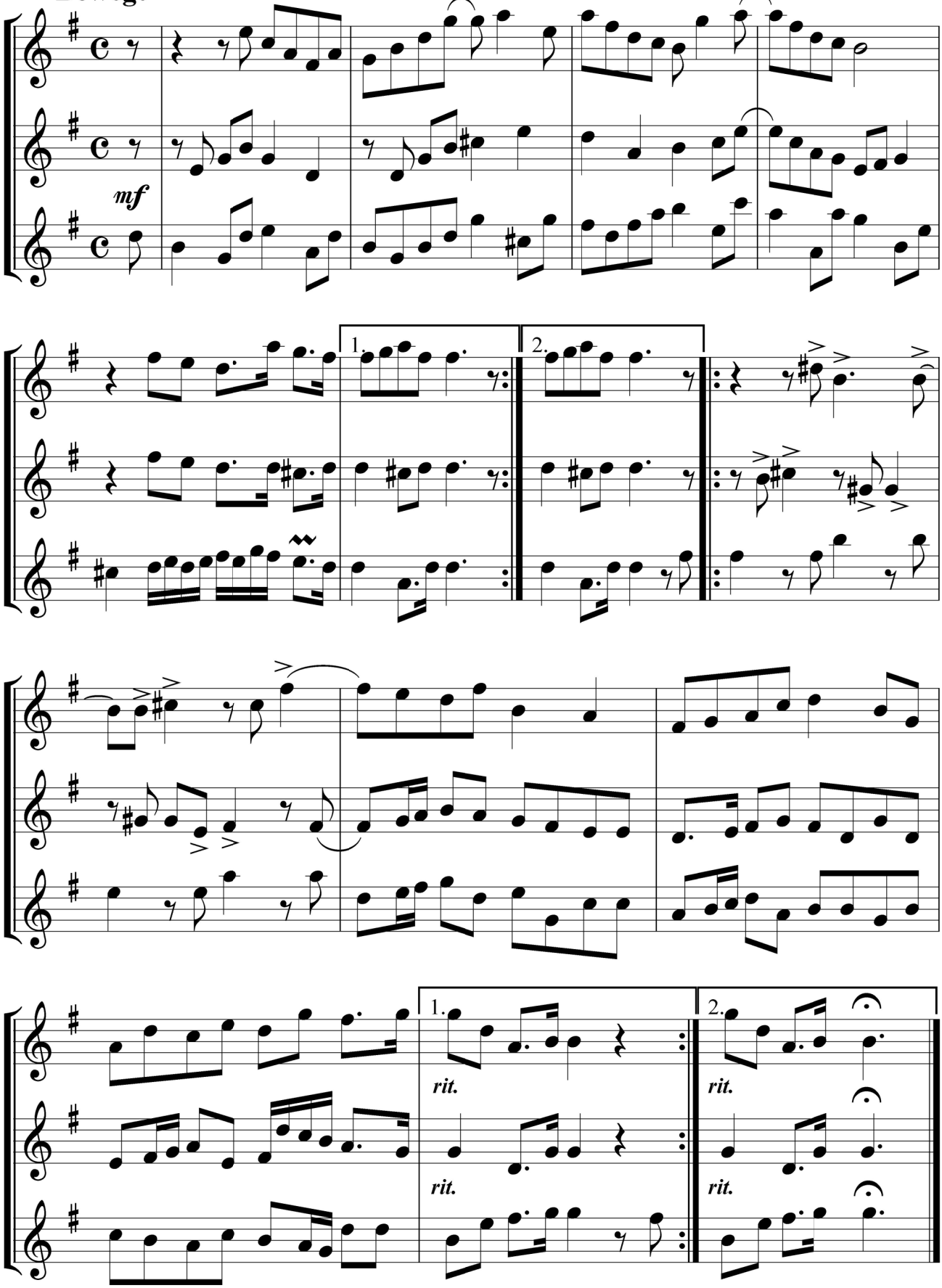




Spielstück

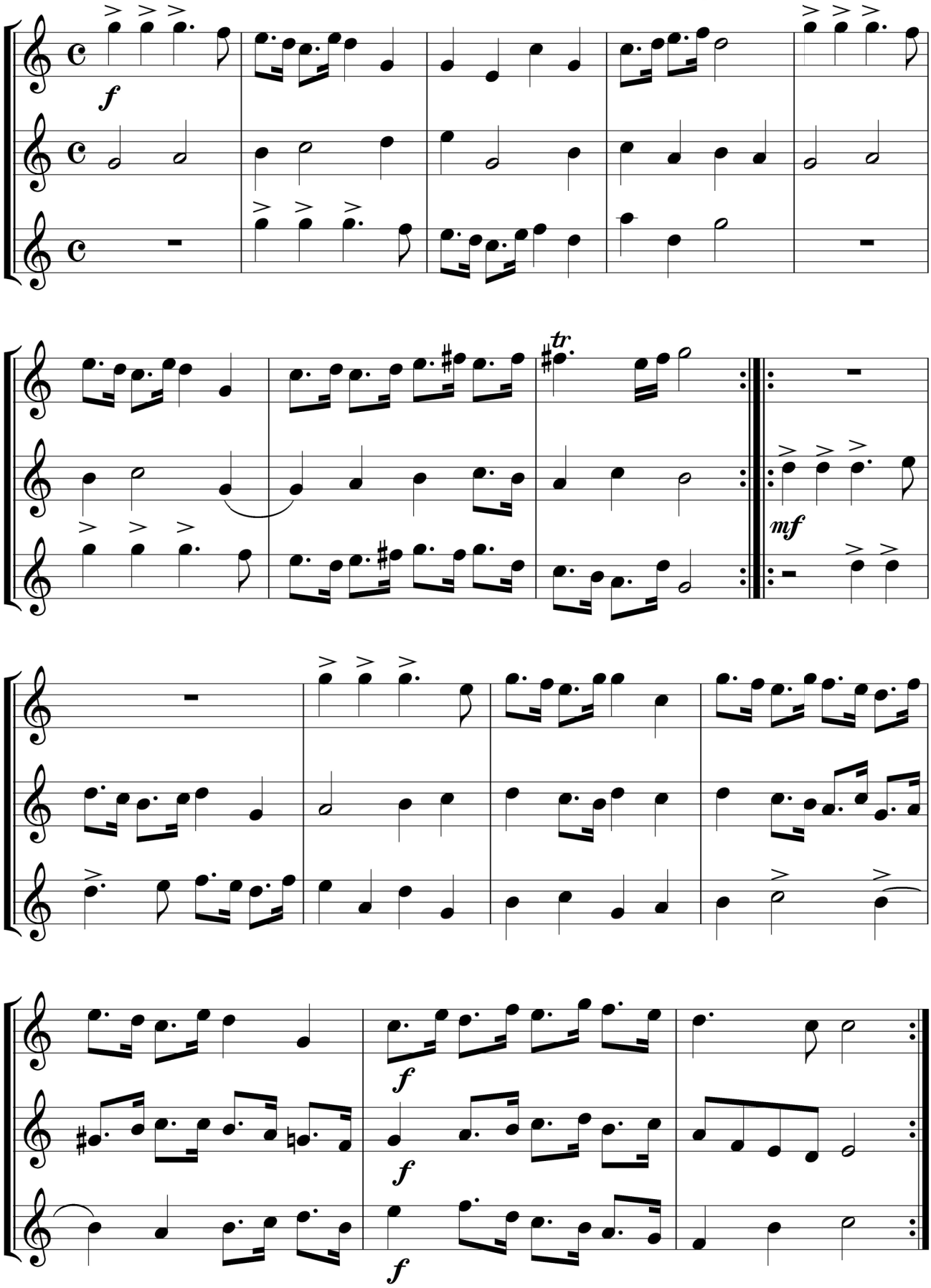
Henry Purcell 1658-1695

Bewegt



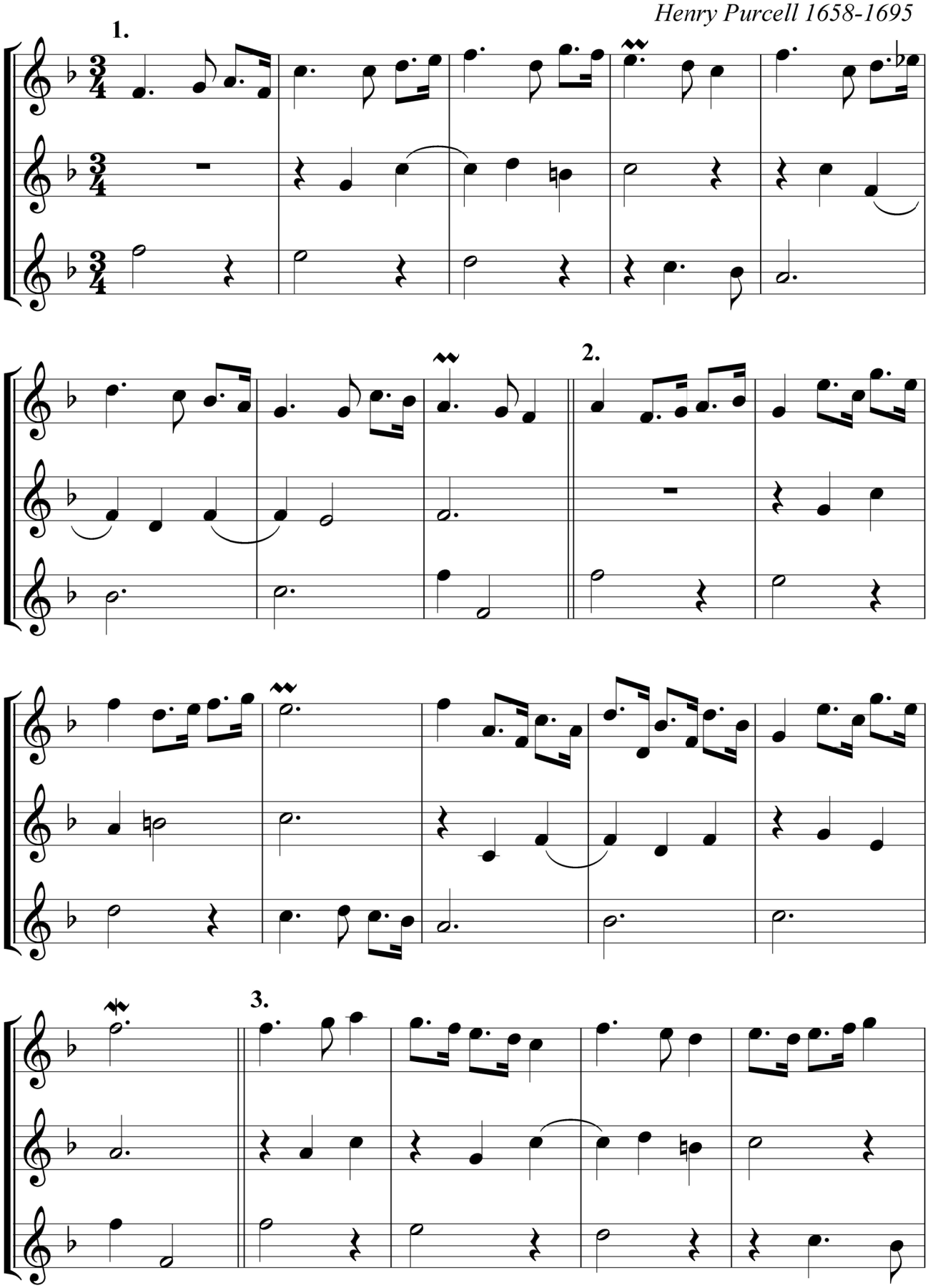
Trompeterstück

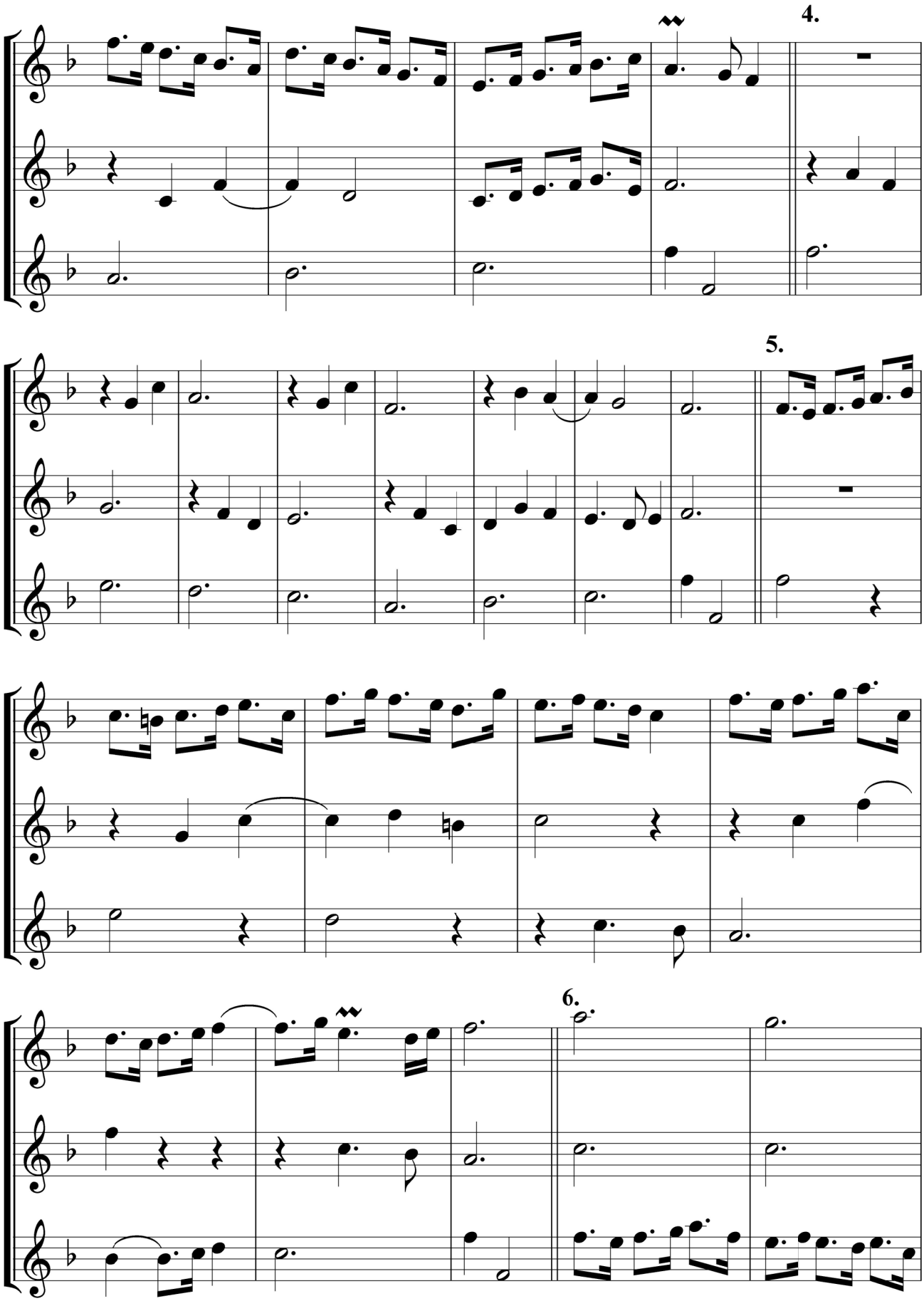
Henry Purcell 1658-1695

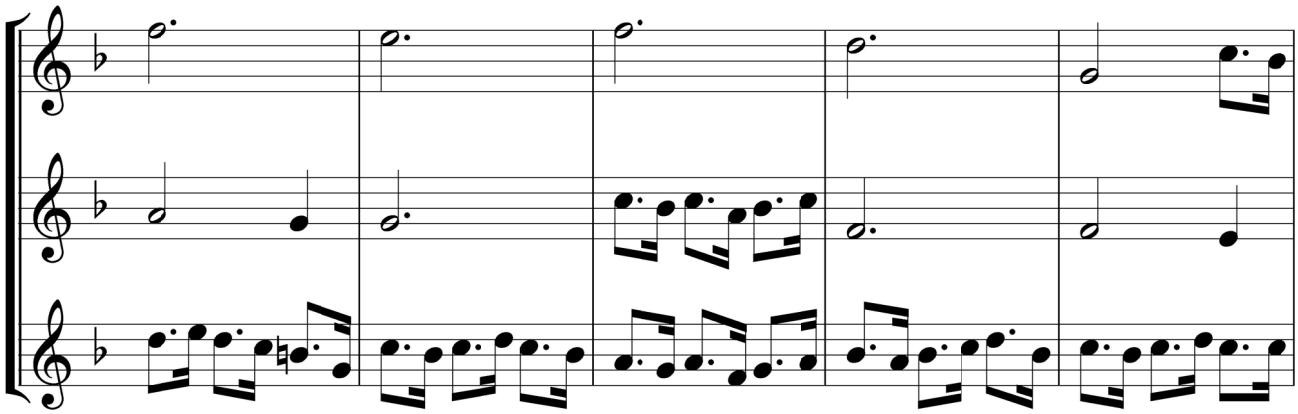


Chaconne

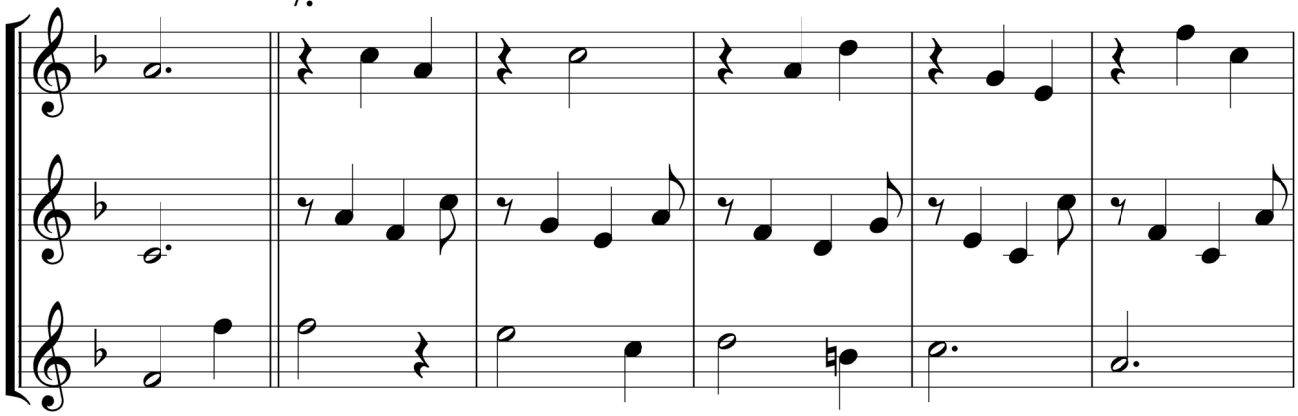
Henry Purcell 1658-1695



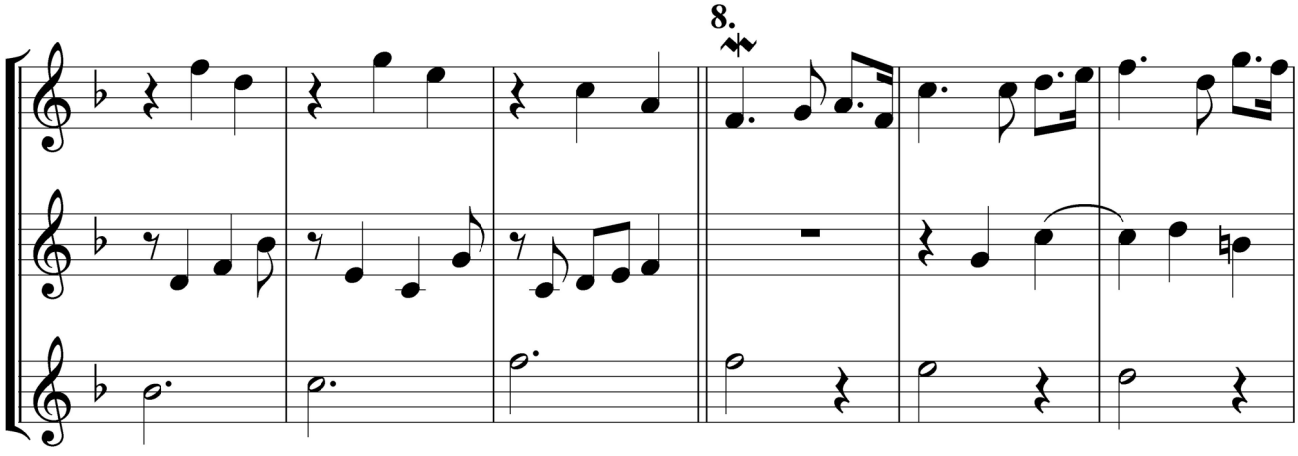

4.
5.
6.

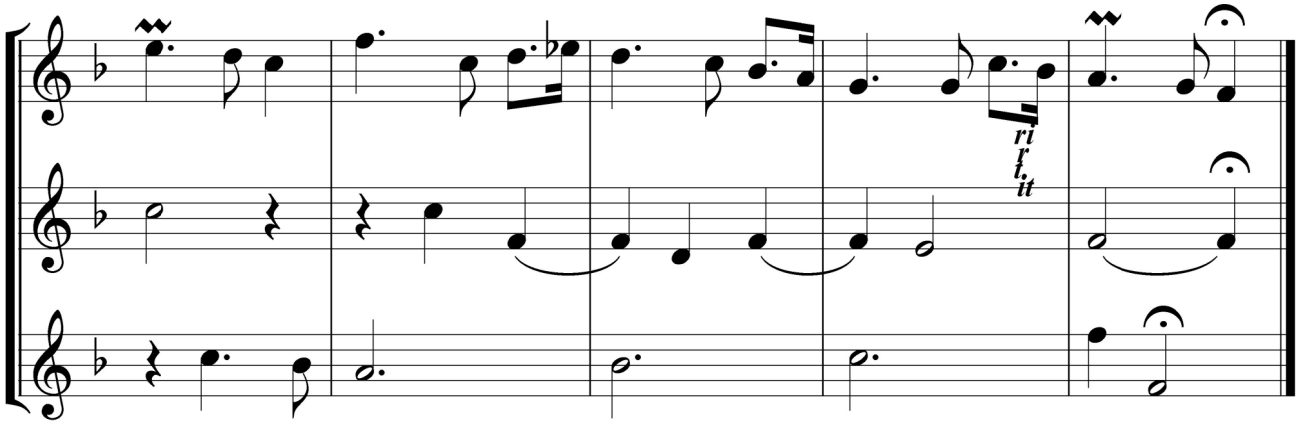


7.

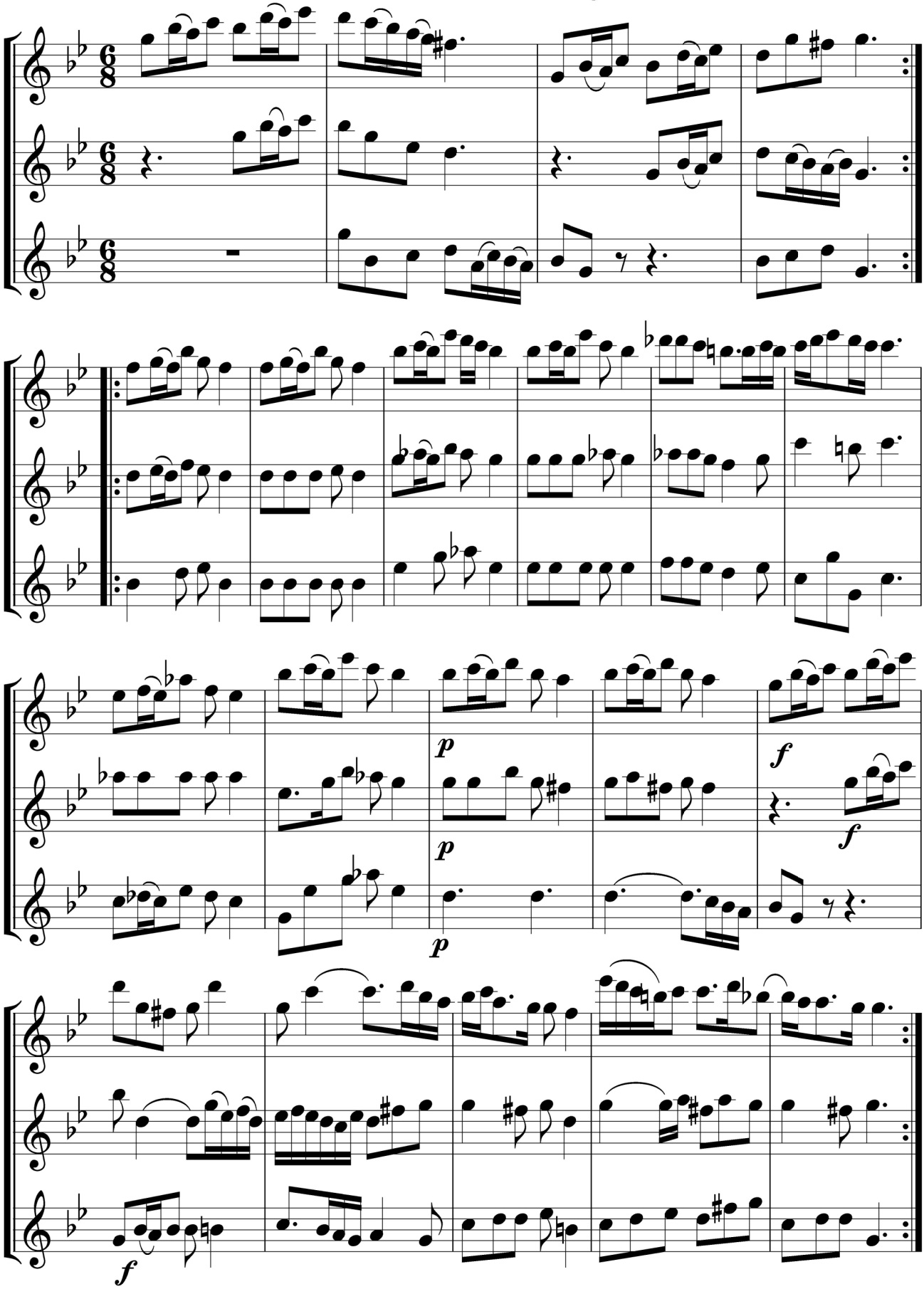


8.



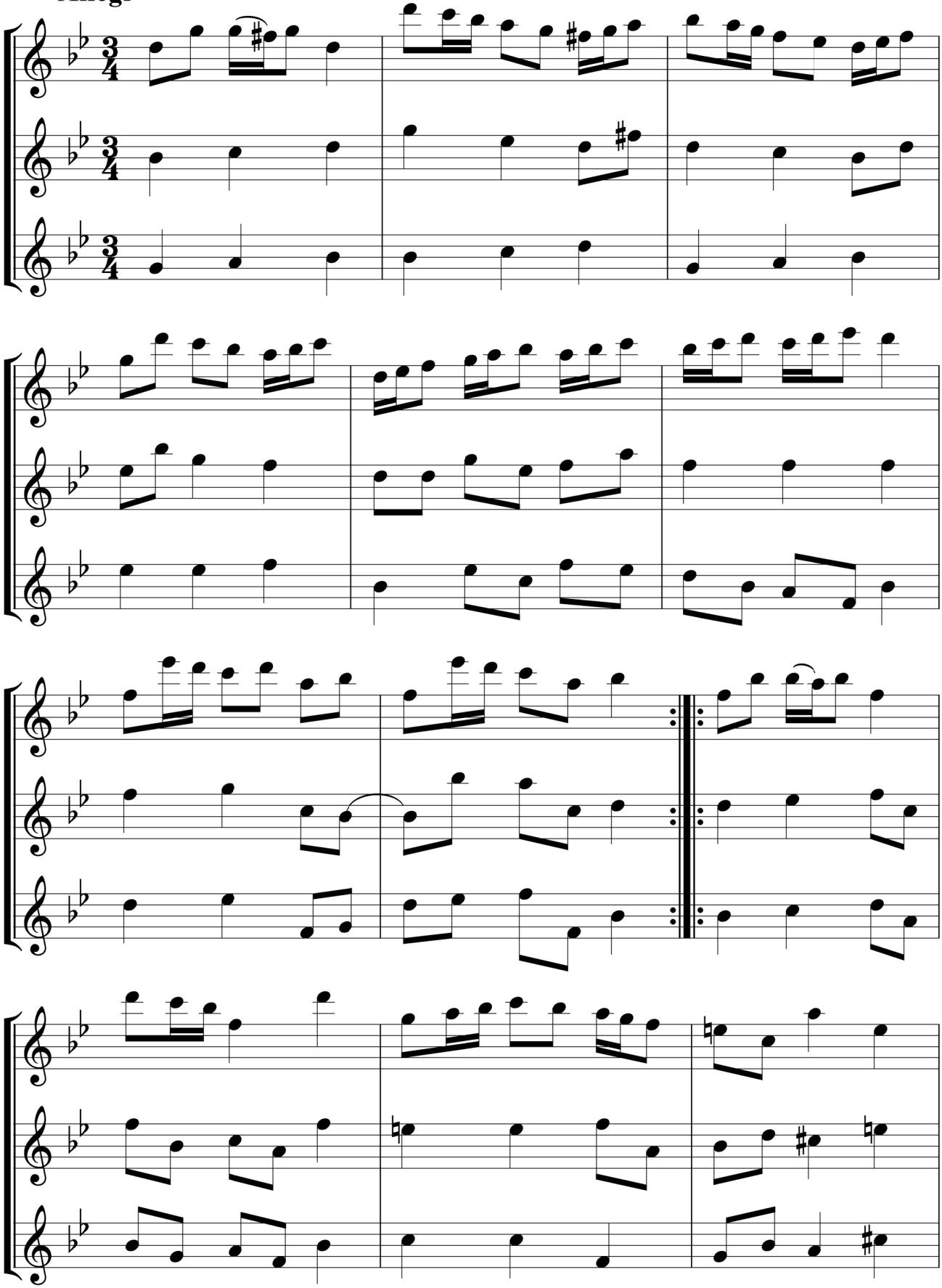


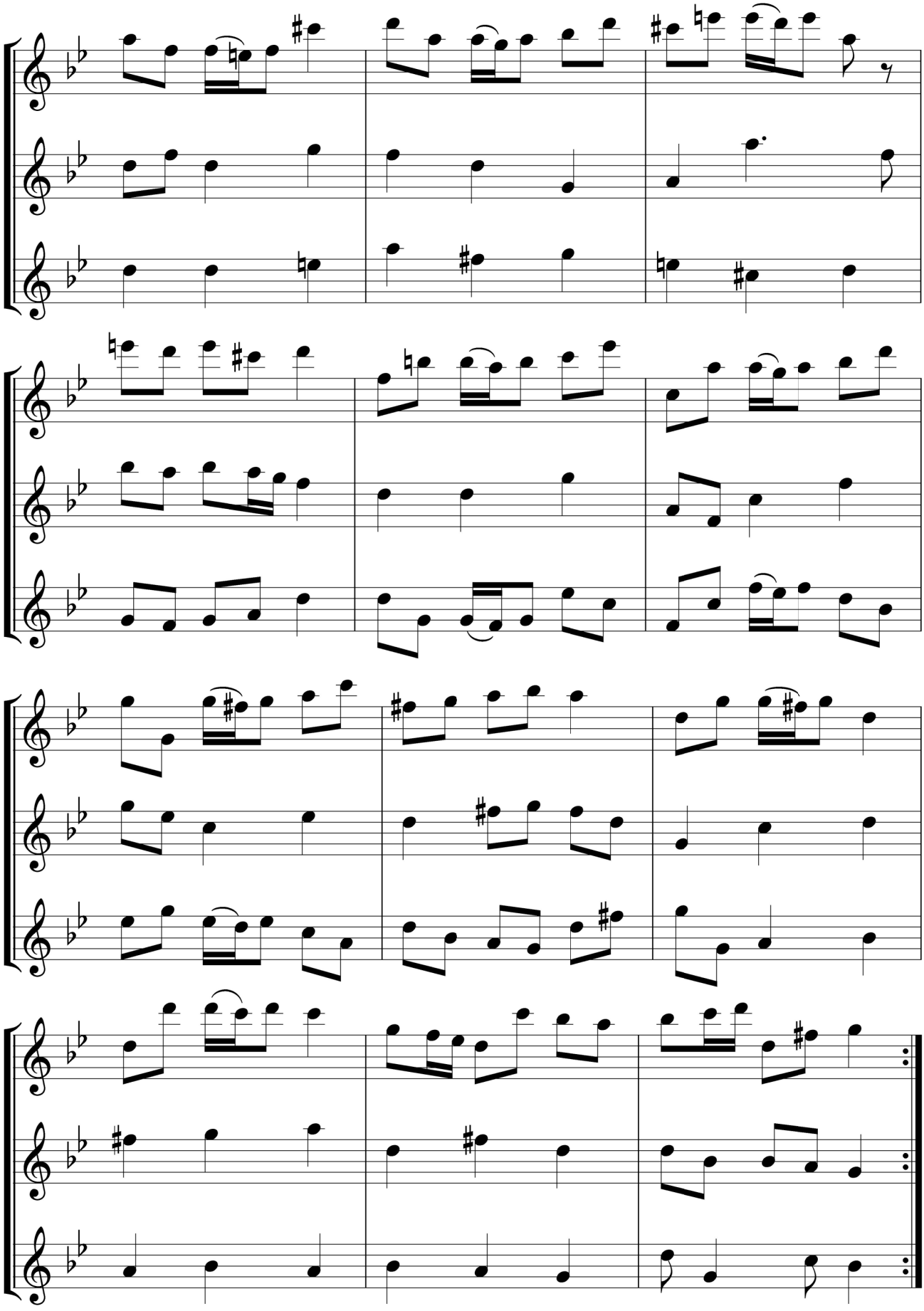
Allegro ma non troppo *Georg Friedrich Haendel 1685-1759*



Allegr

Georg Friedrich Haendel 1685-1759

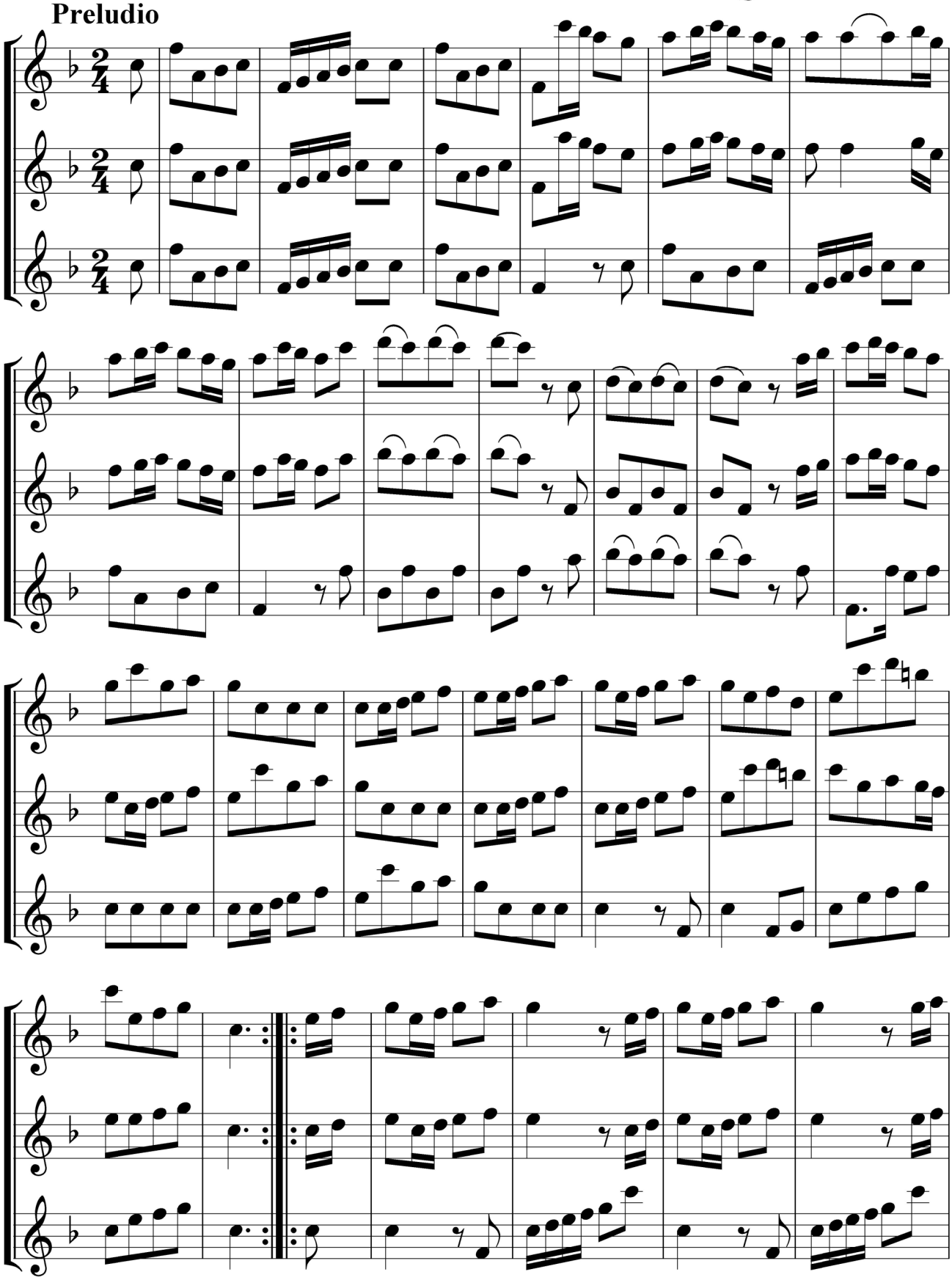


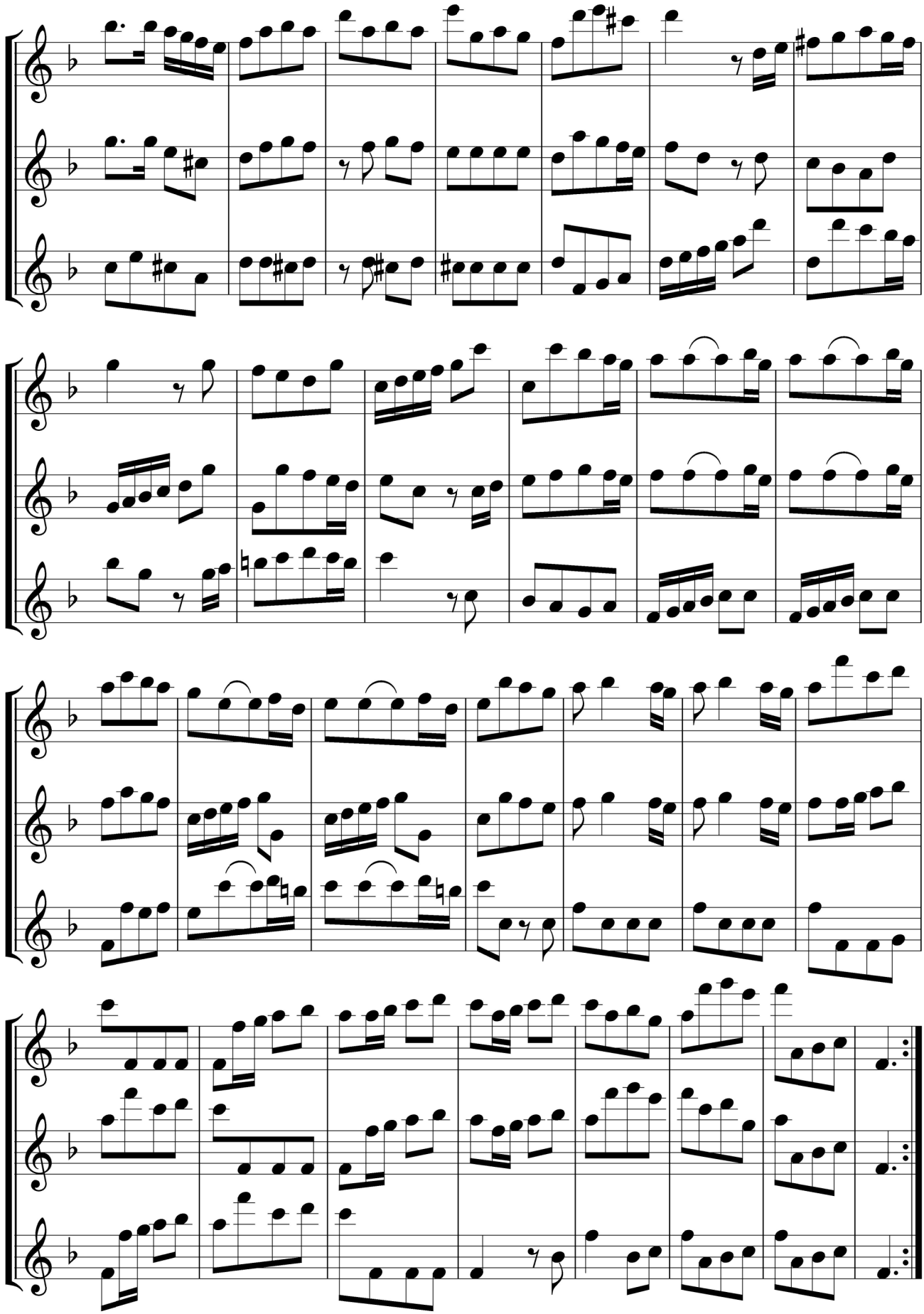


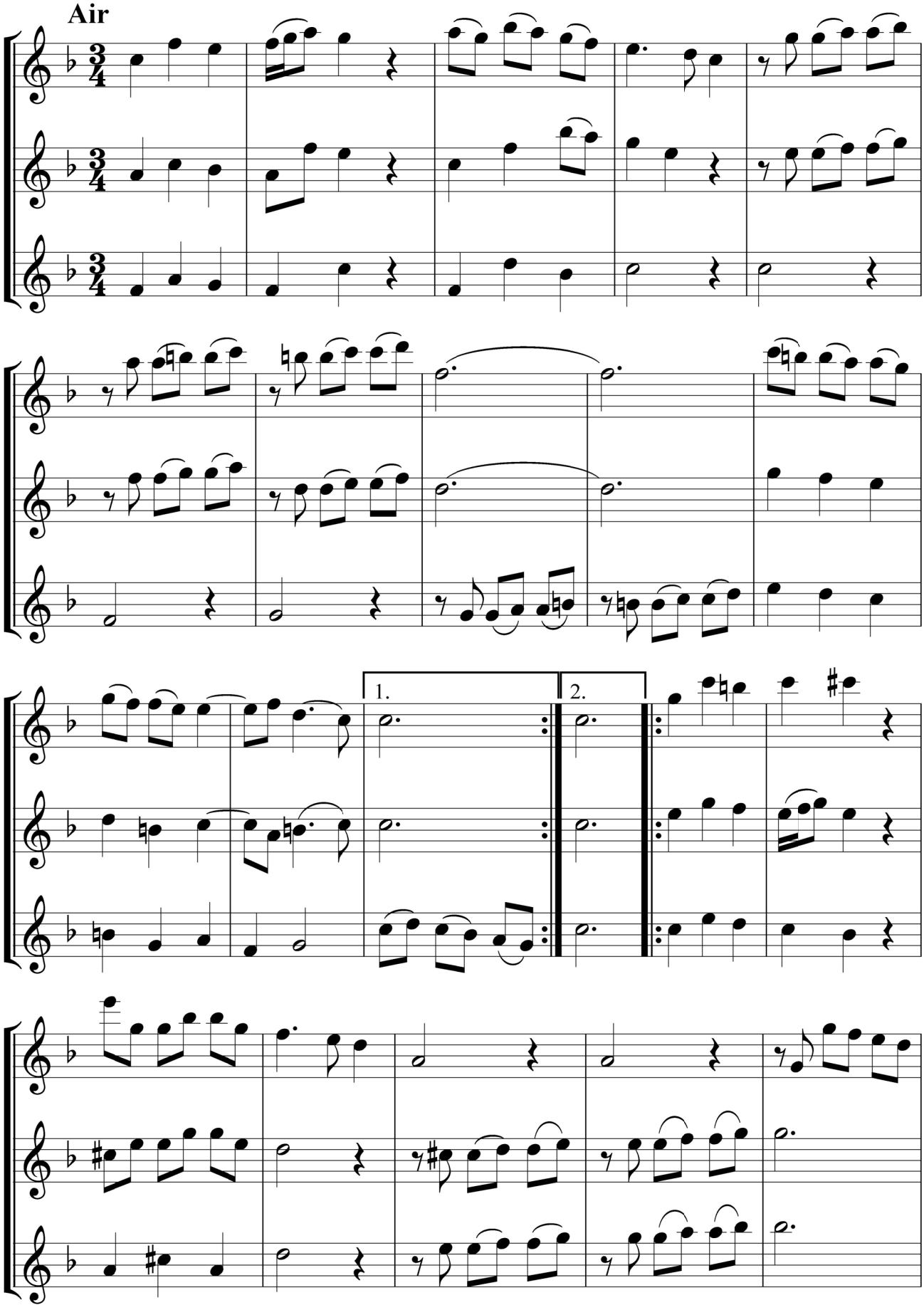
Sonata F-dur op.III nr.6

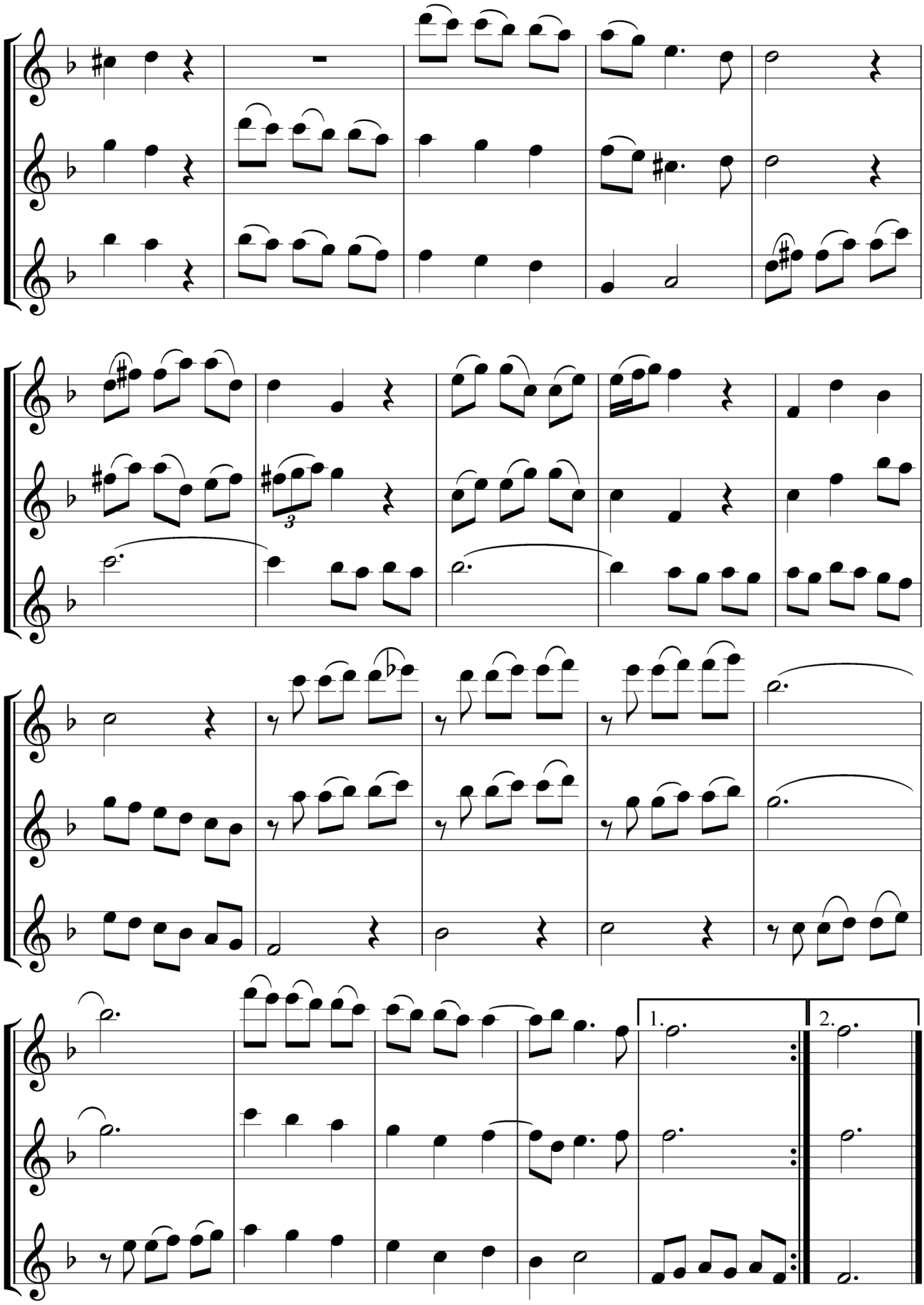
Johann Joachim Quantz 1697-1773

Preludio

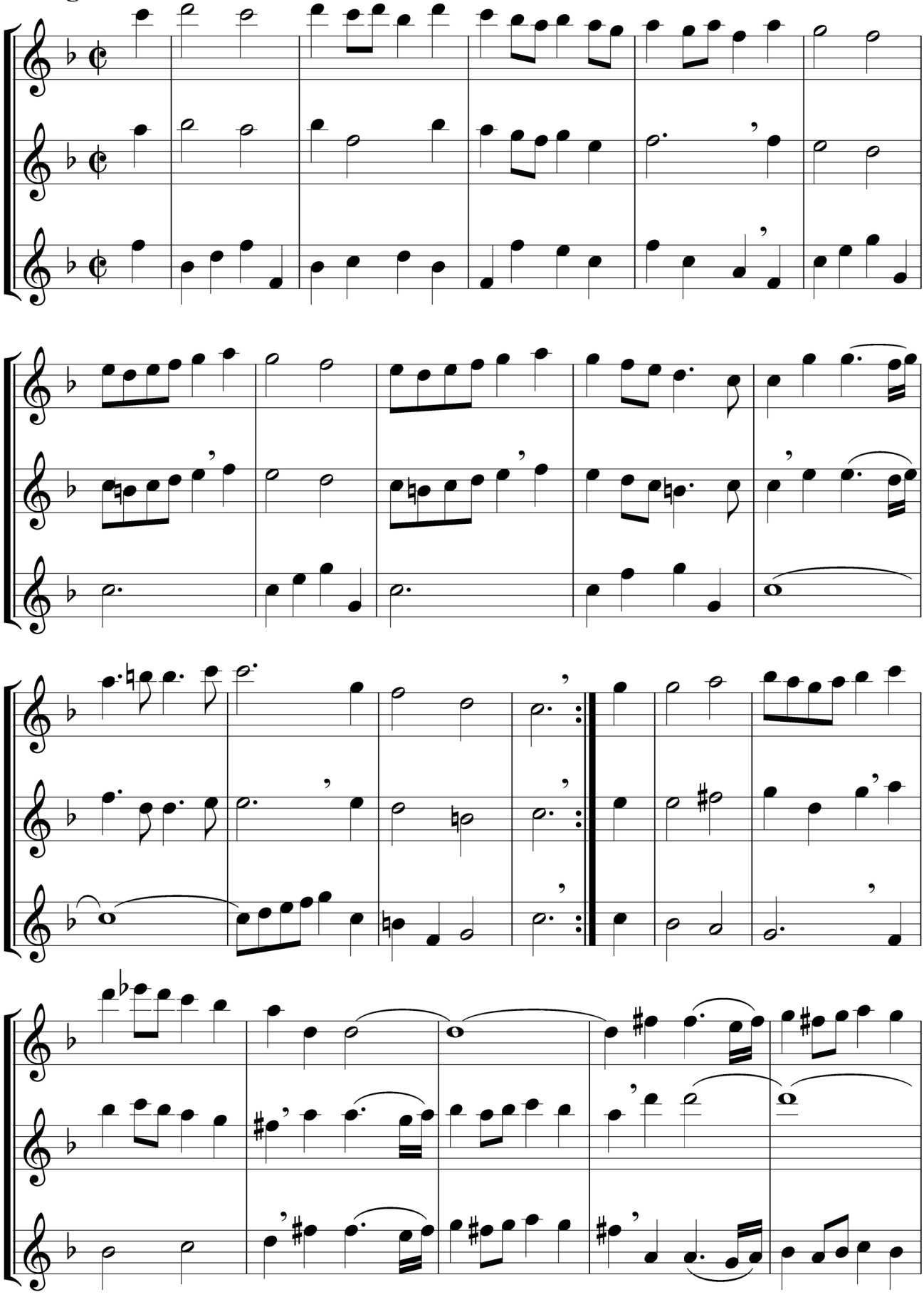


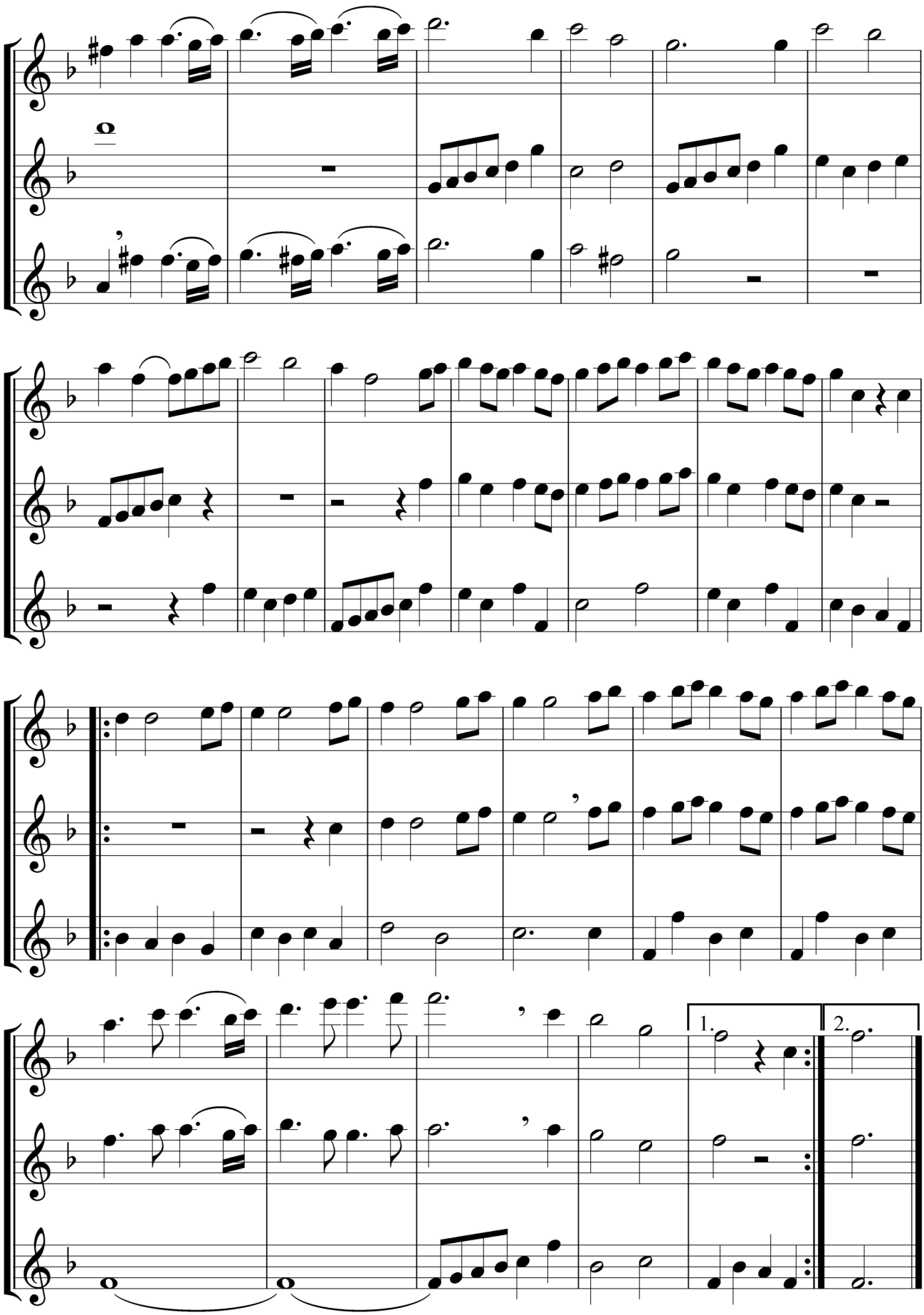


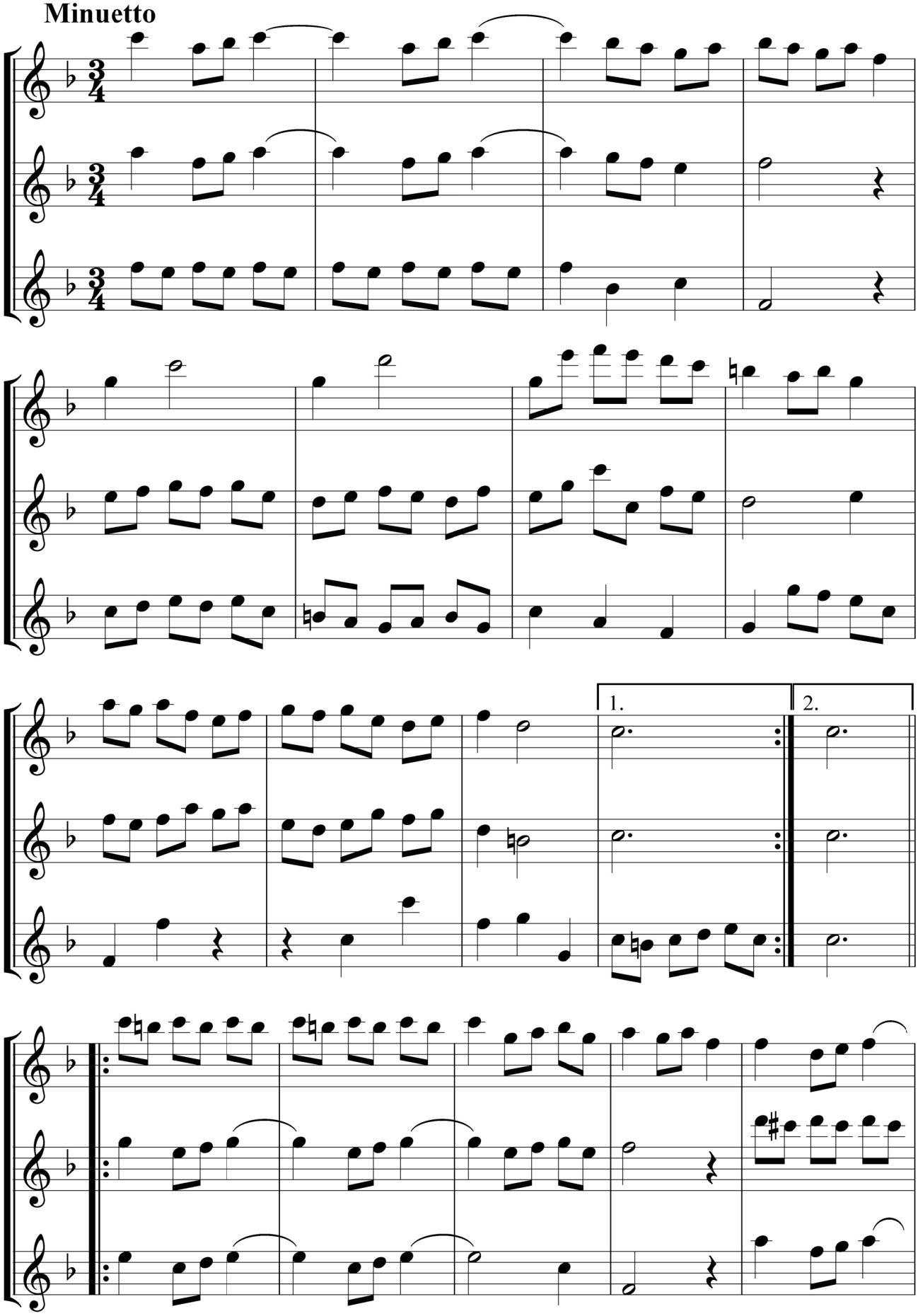

Air
1.
2.

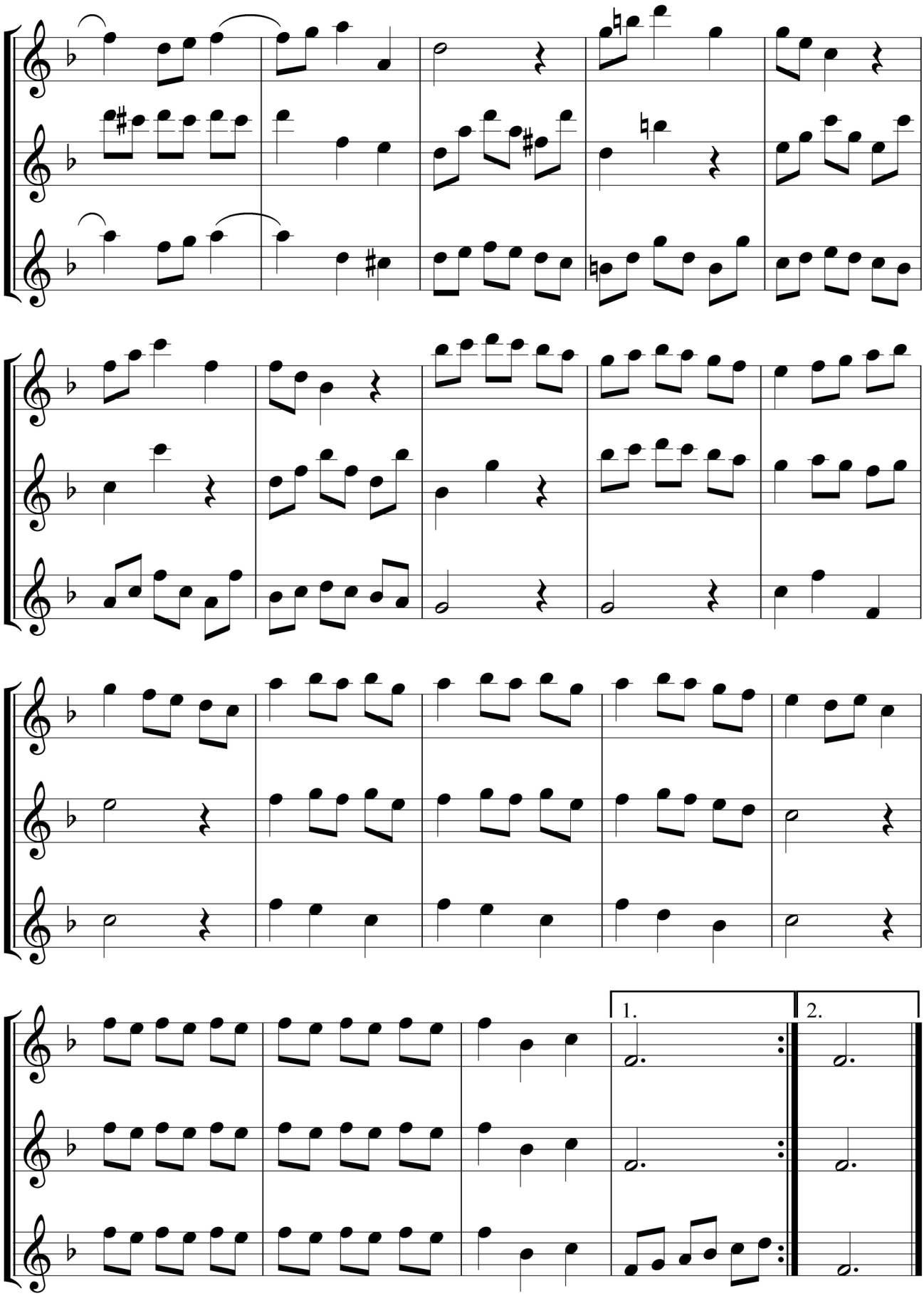

1.
2.

Rigaudon

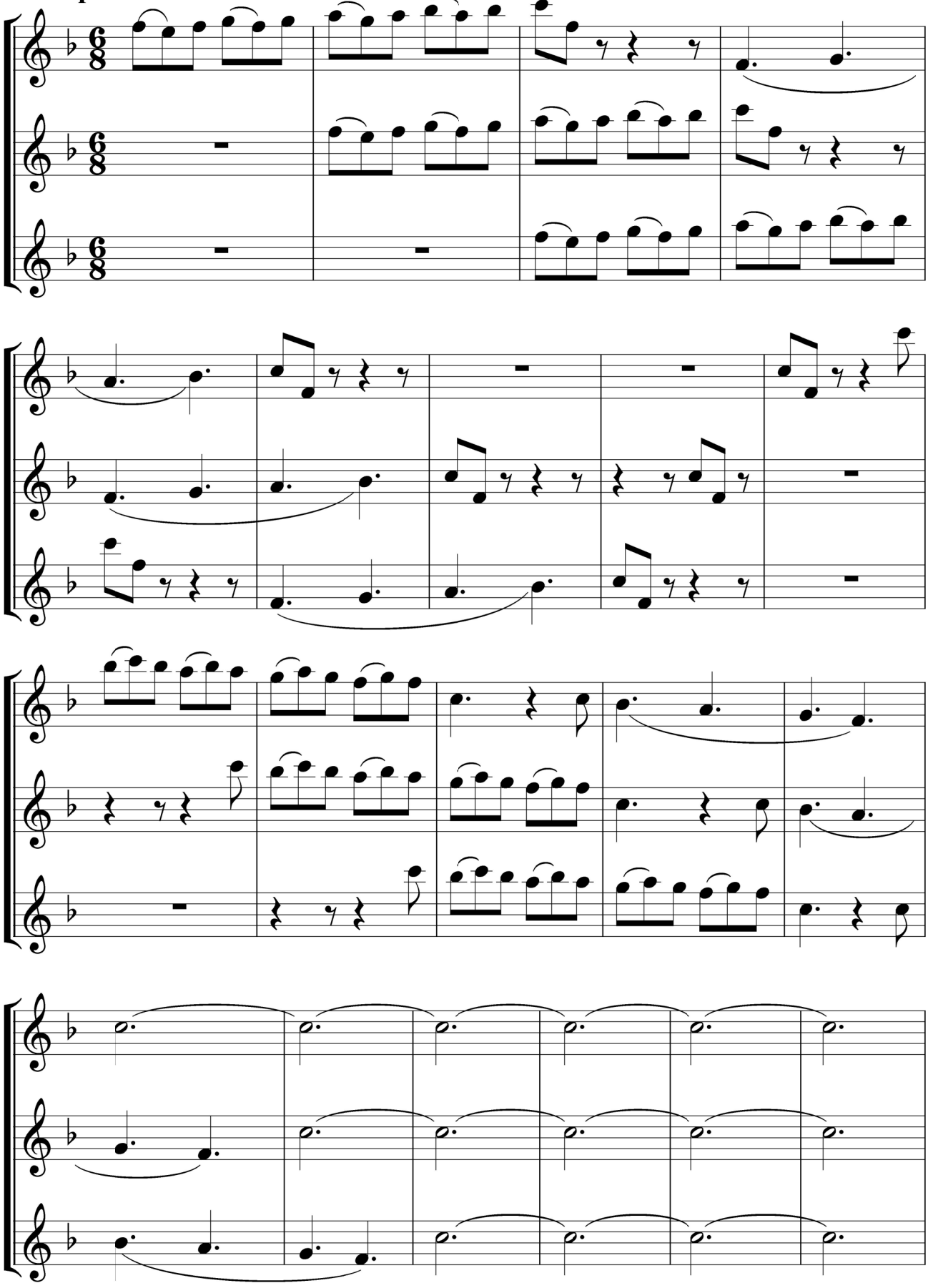


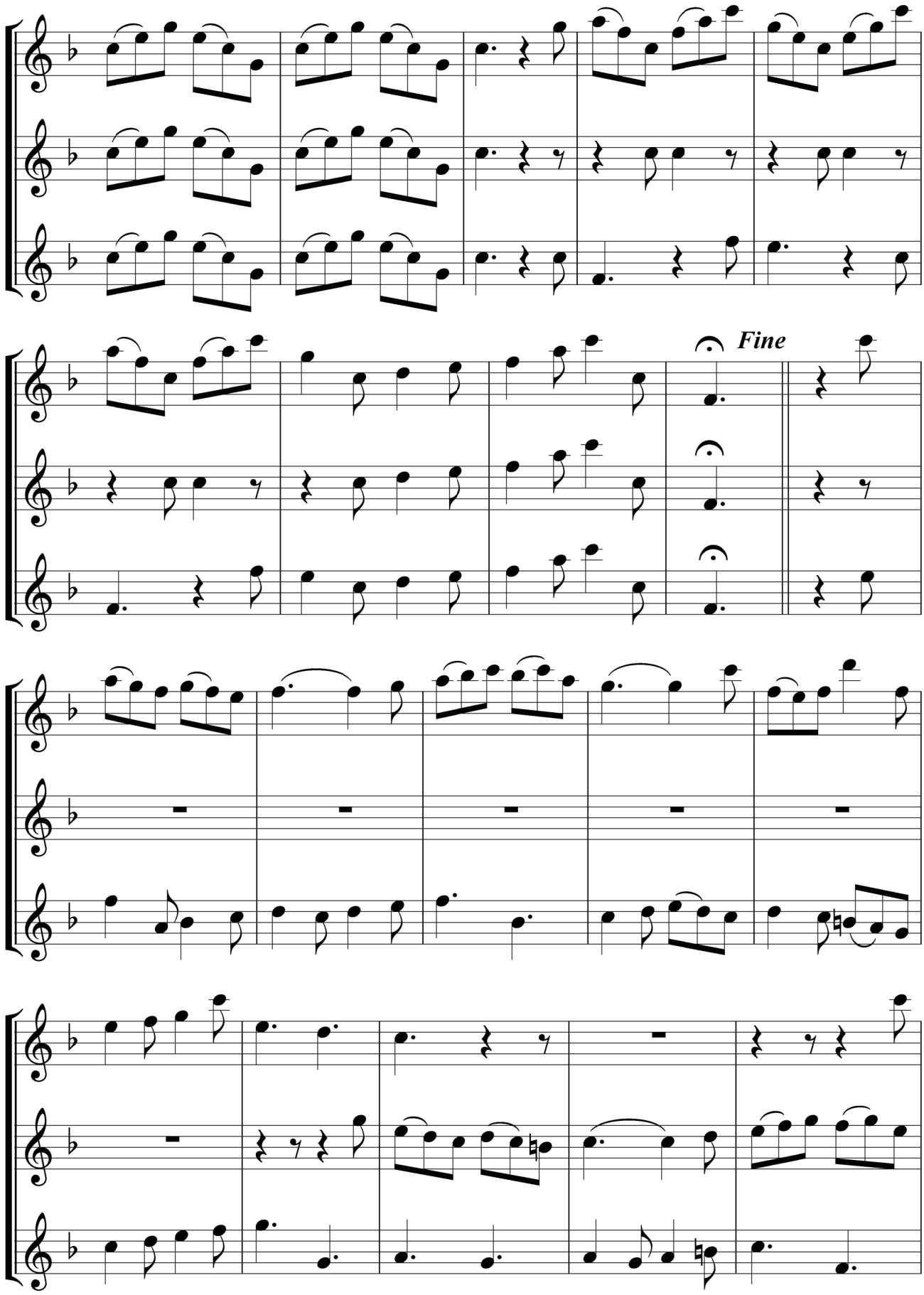

1.
2.

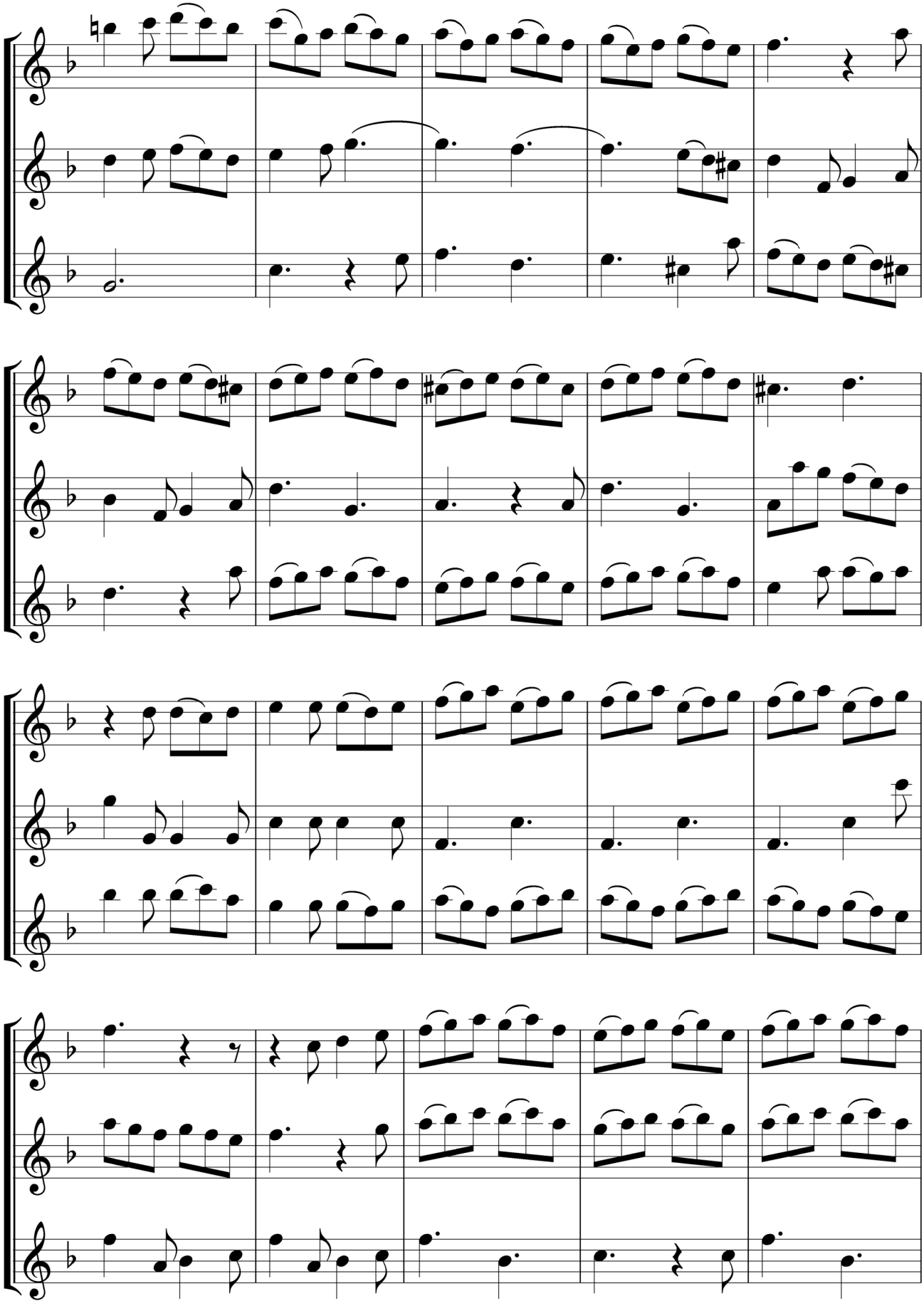

Minuetto
1.
2.

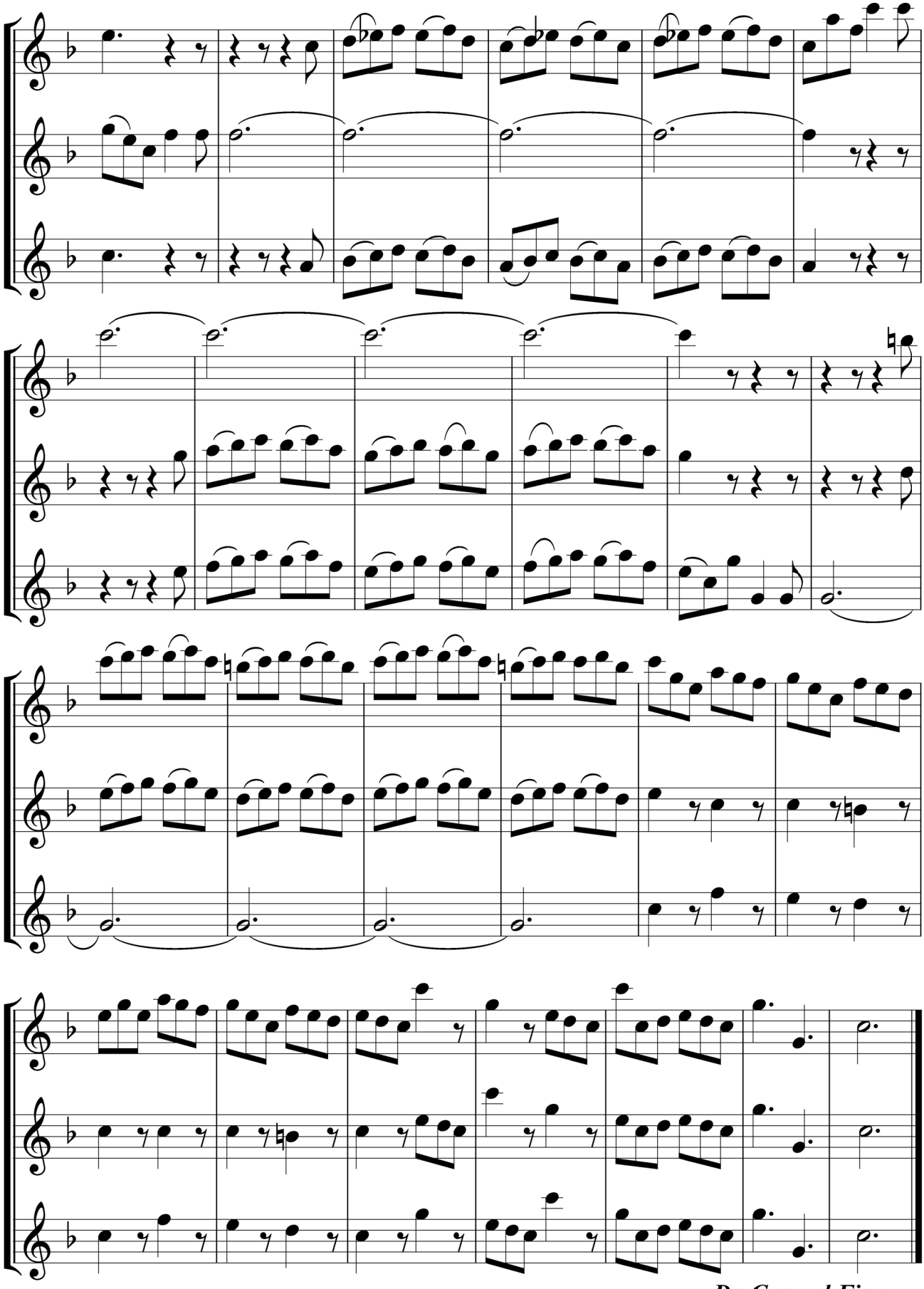

1.
2.

Capriccio



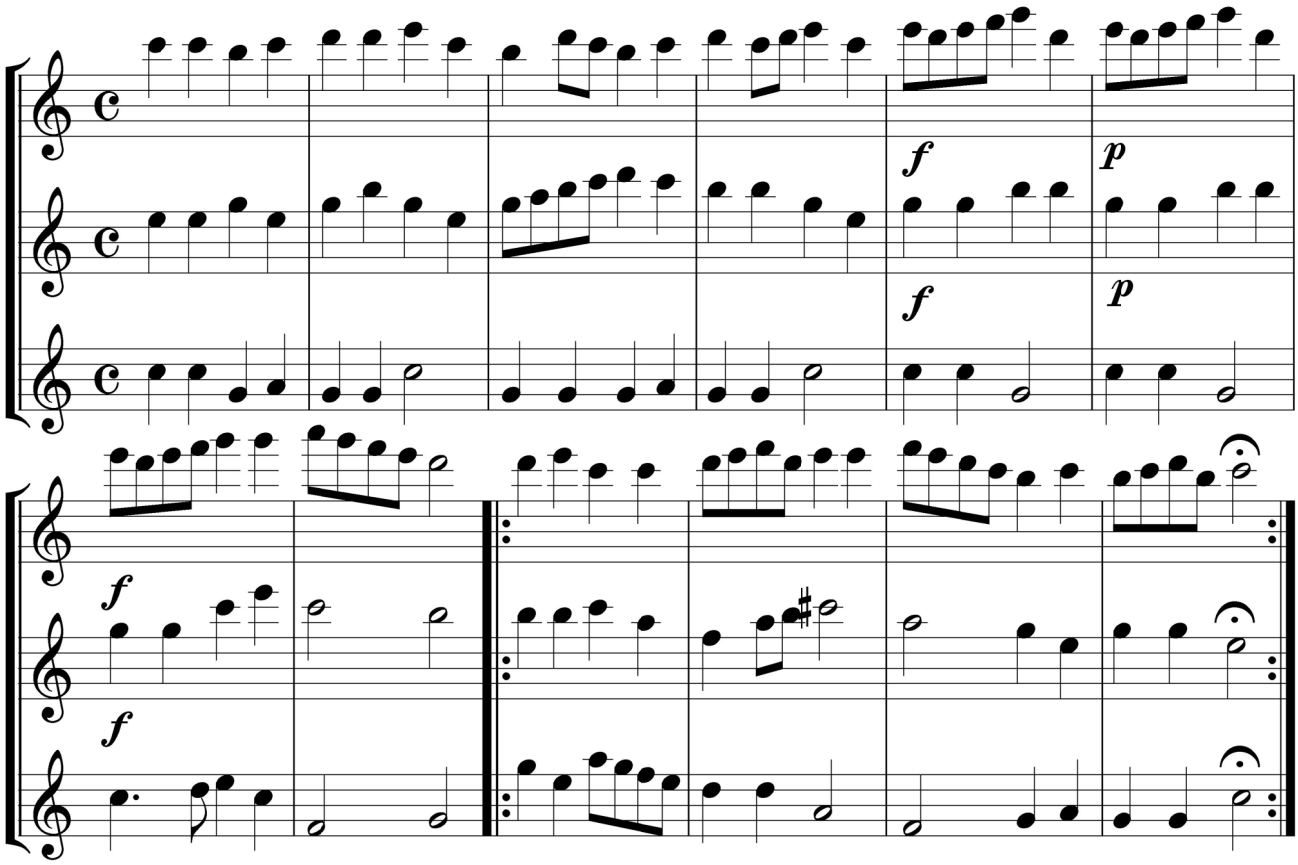

Fine



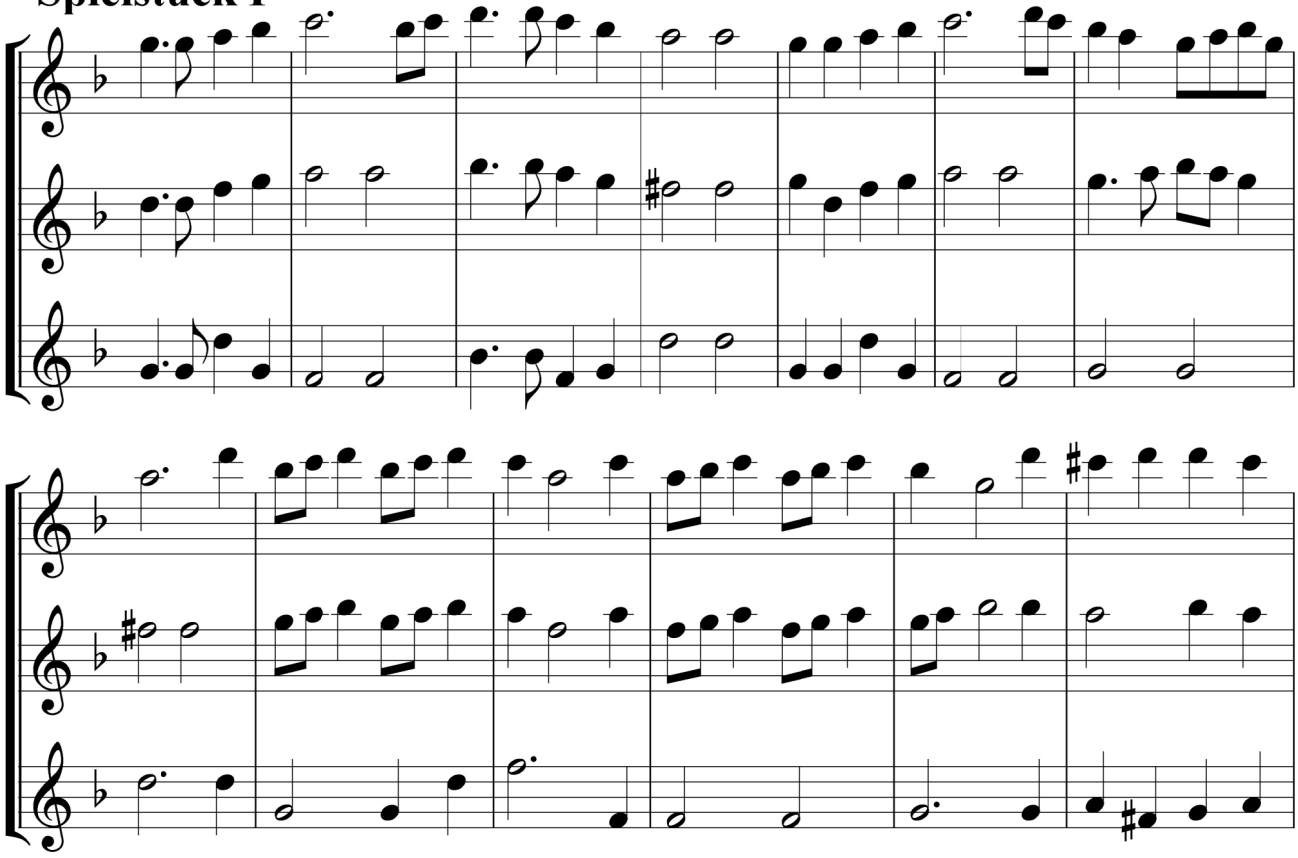

Da Capo al Fine

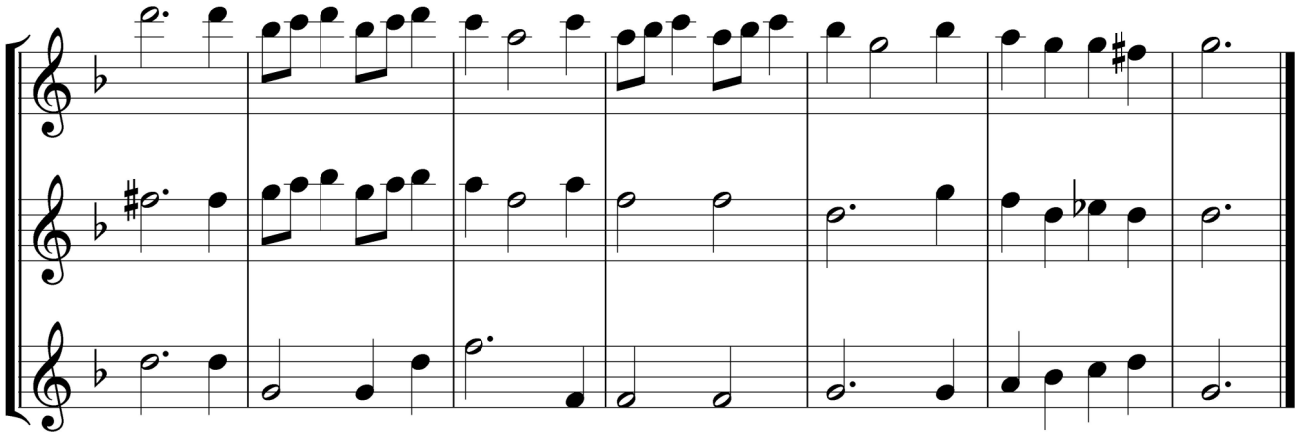
Aufzug

Michael Praetorius 1571-1621

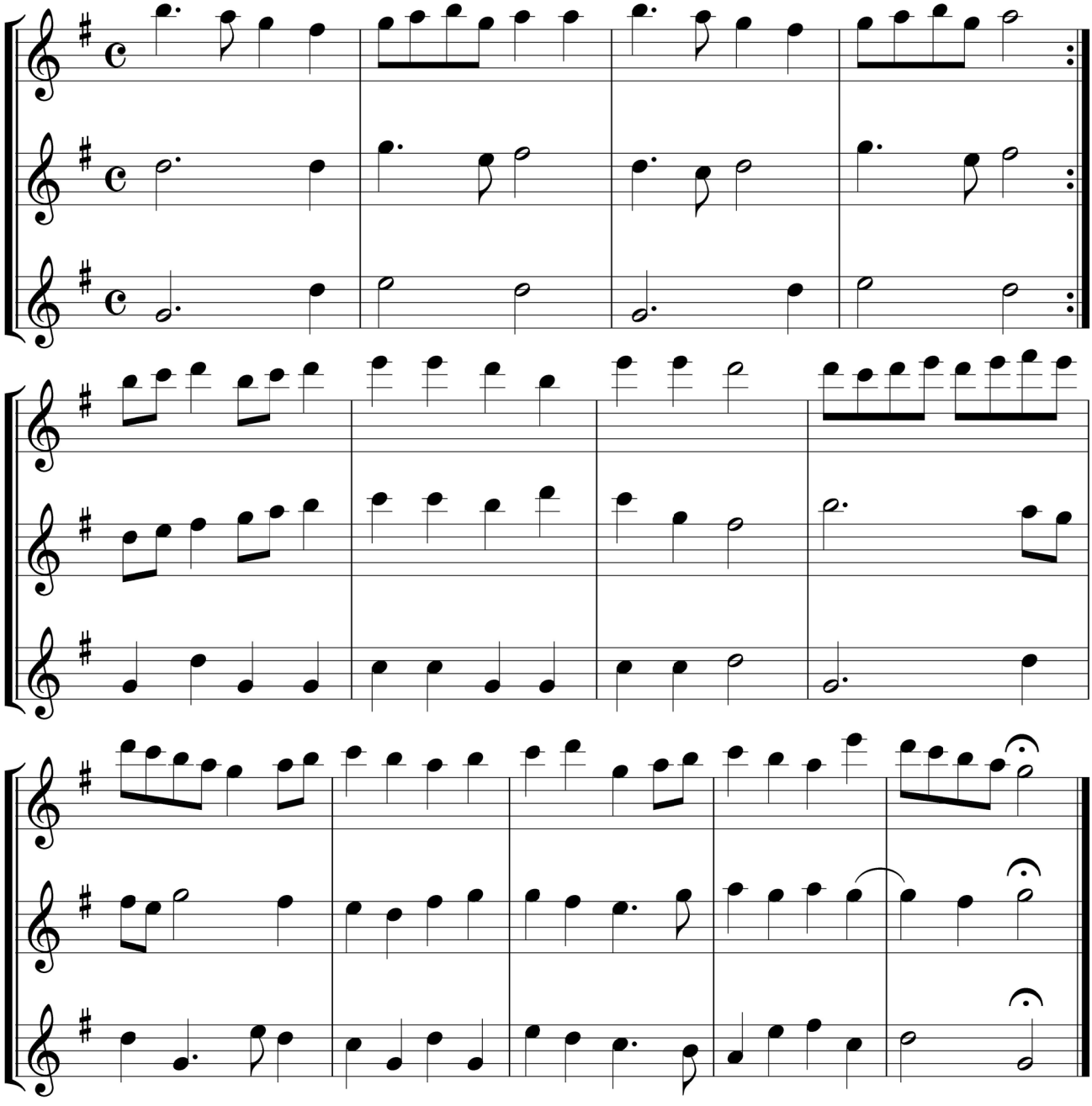


Spielstück I

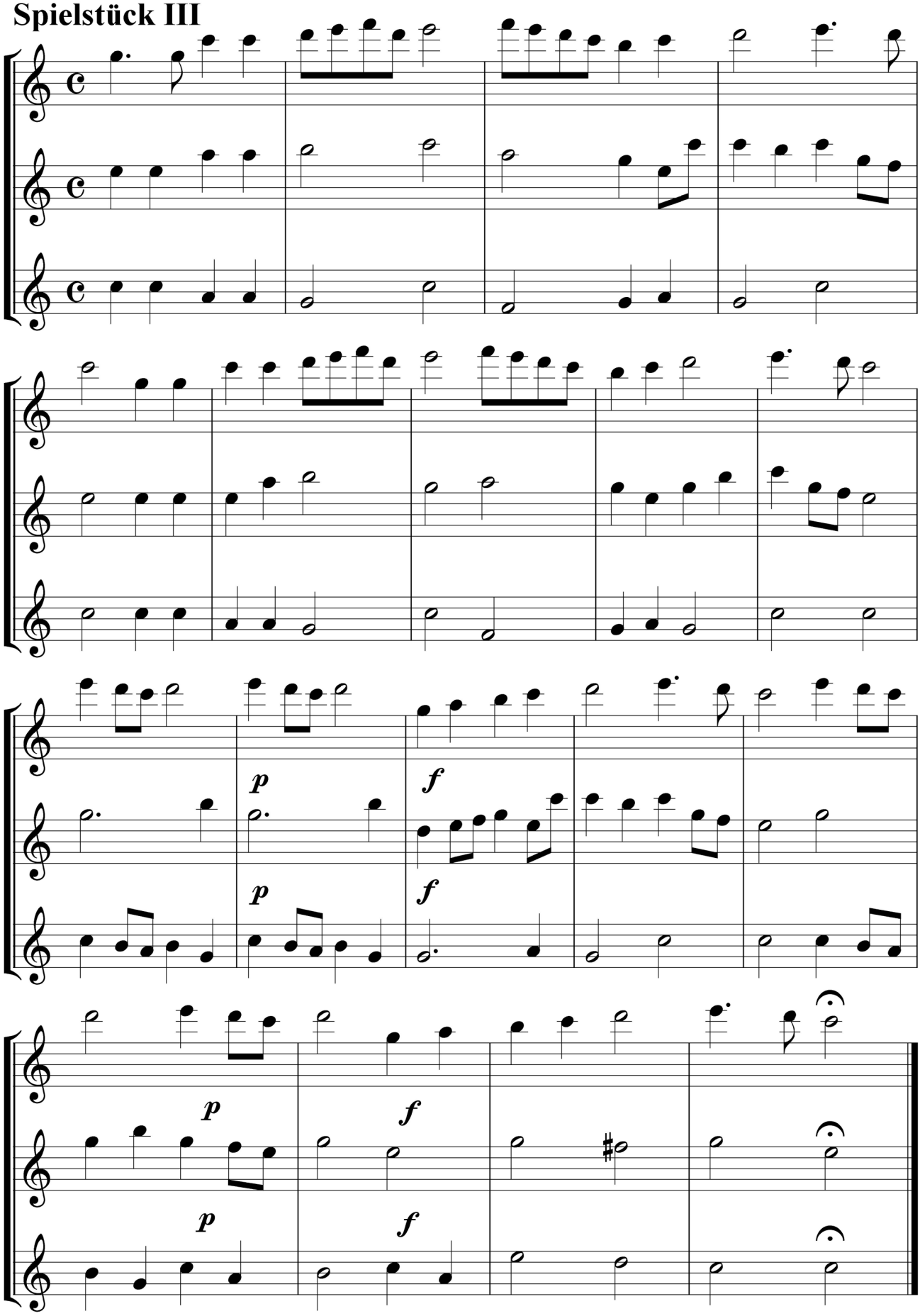




Spielstück II



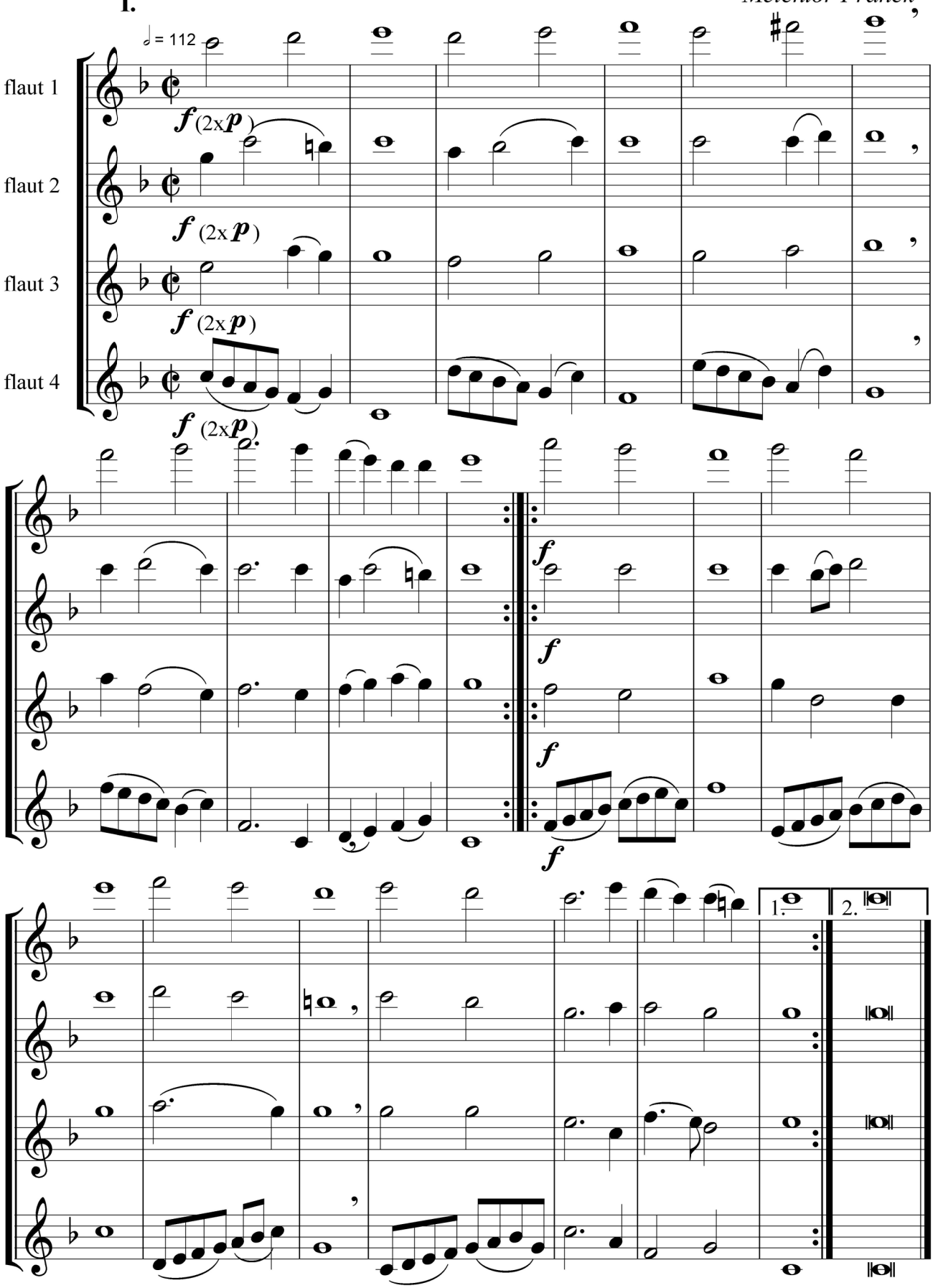
Spielstück III

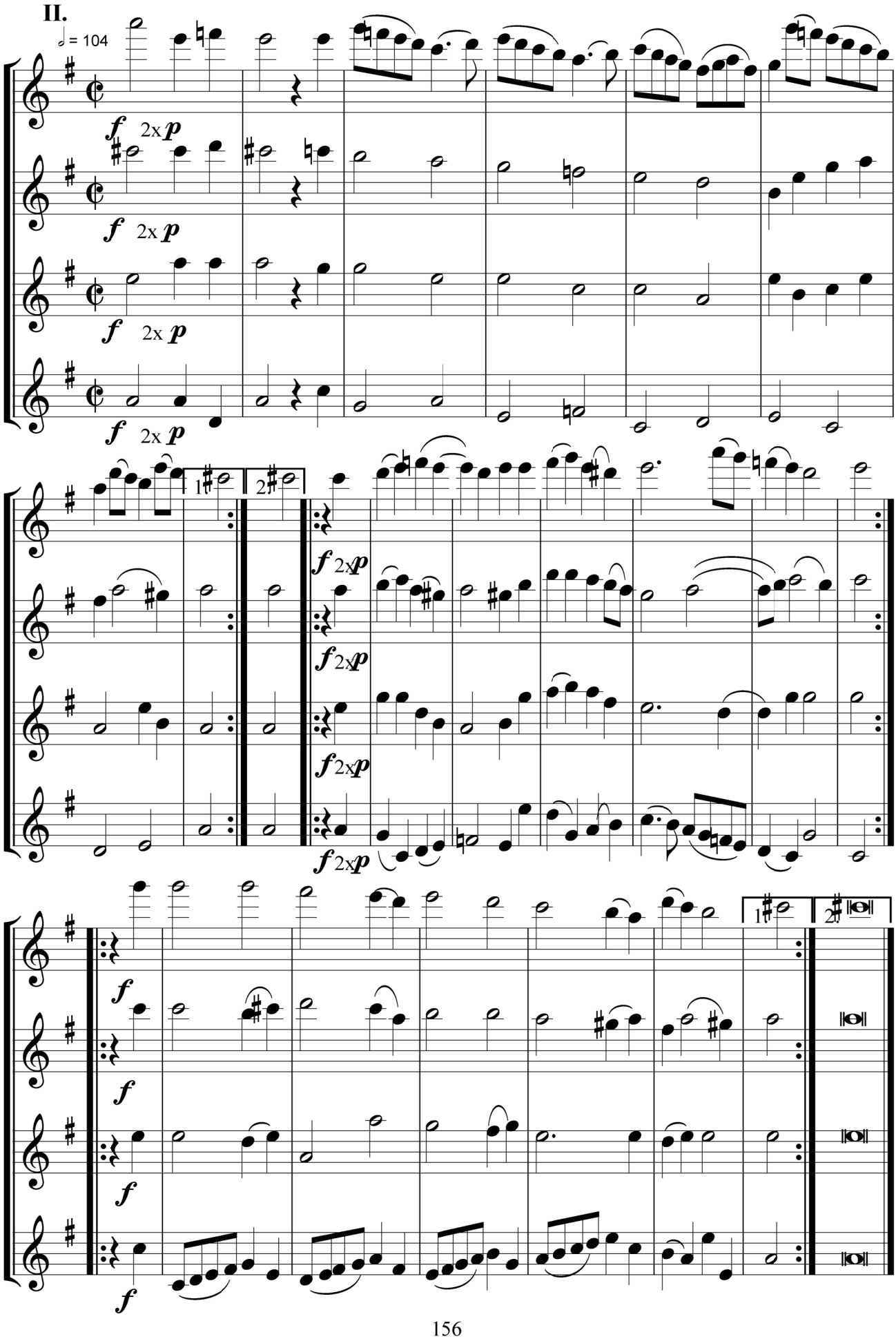


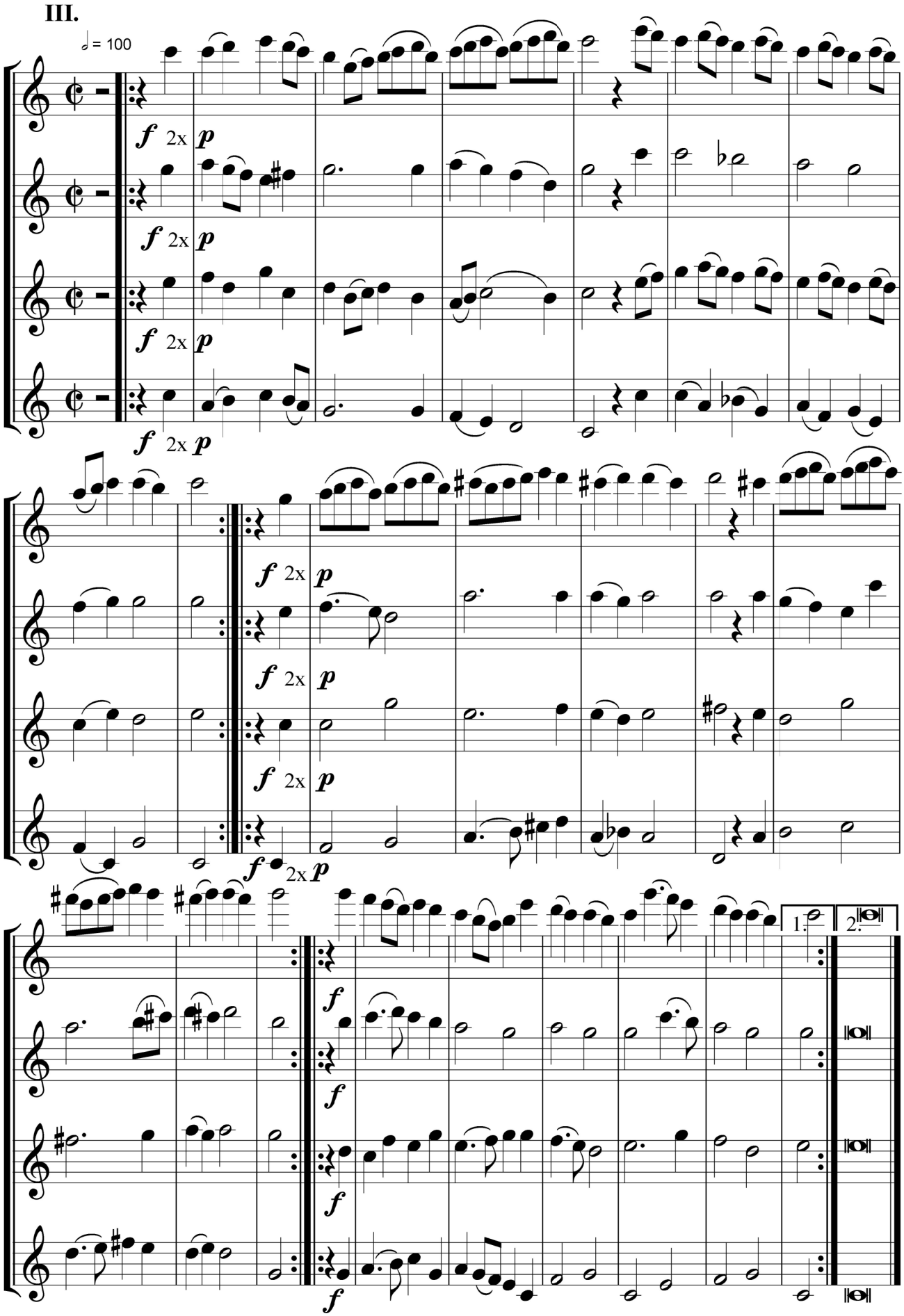
PIESE PENTRU PATRU FLAUTE

I.

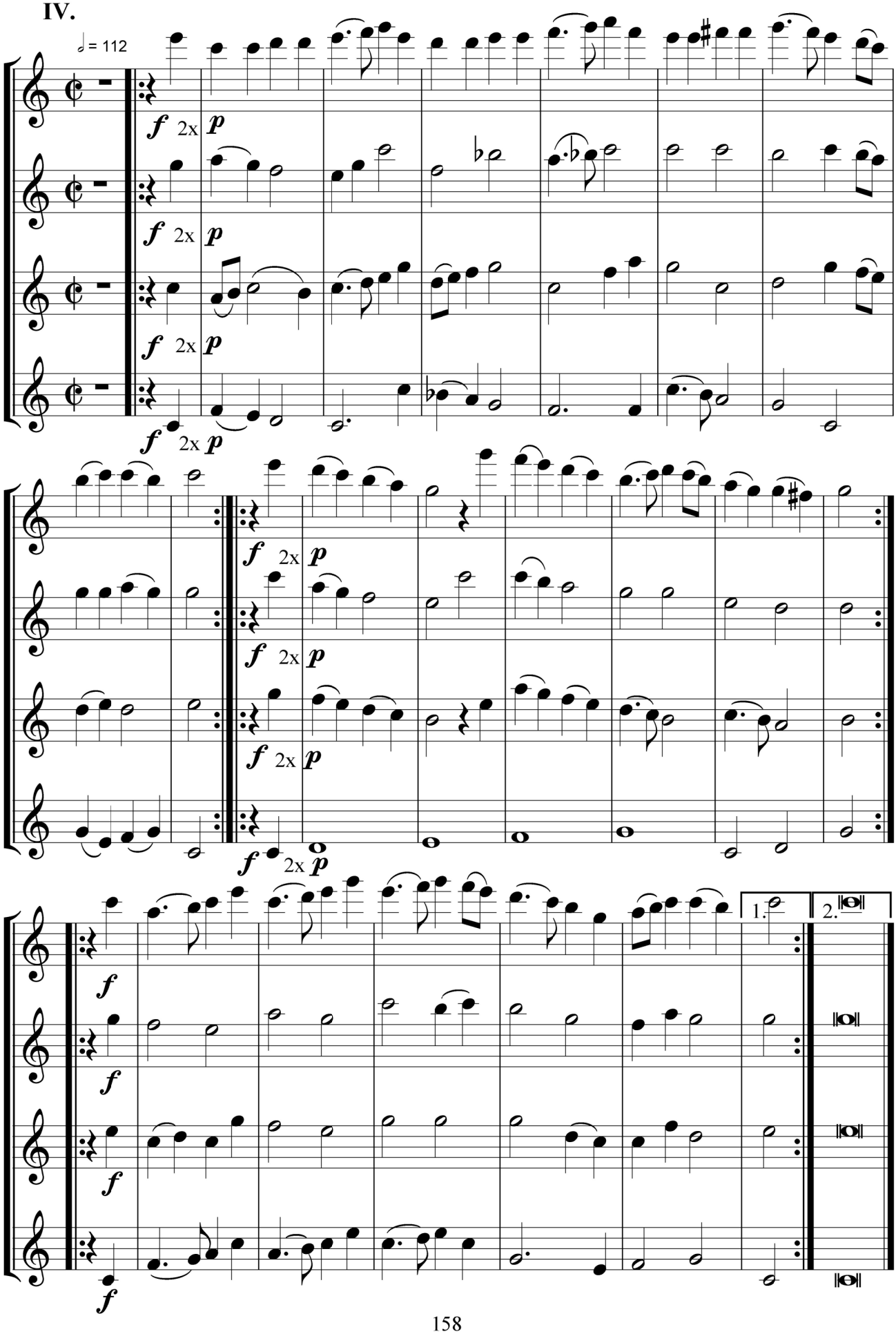
Melchior Franck



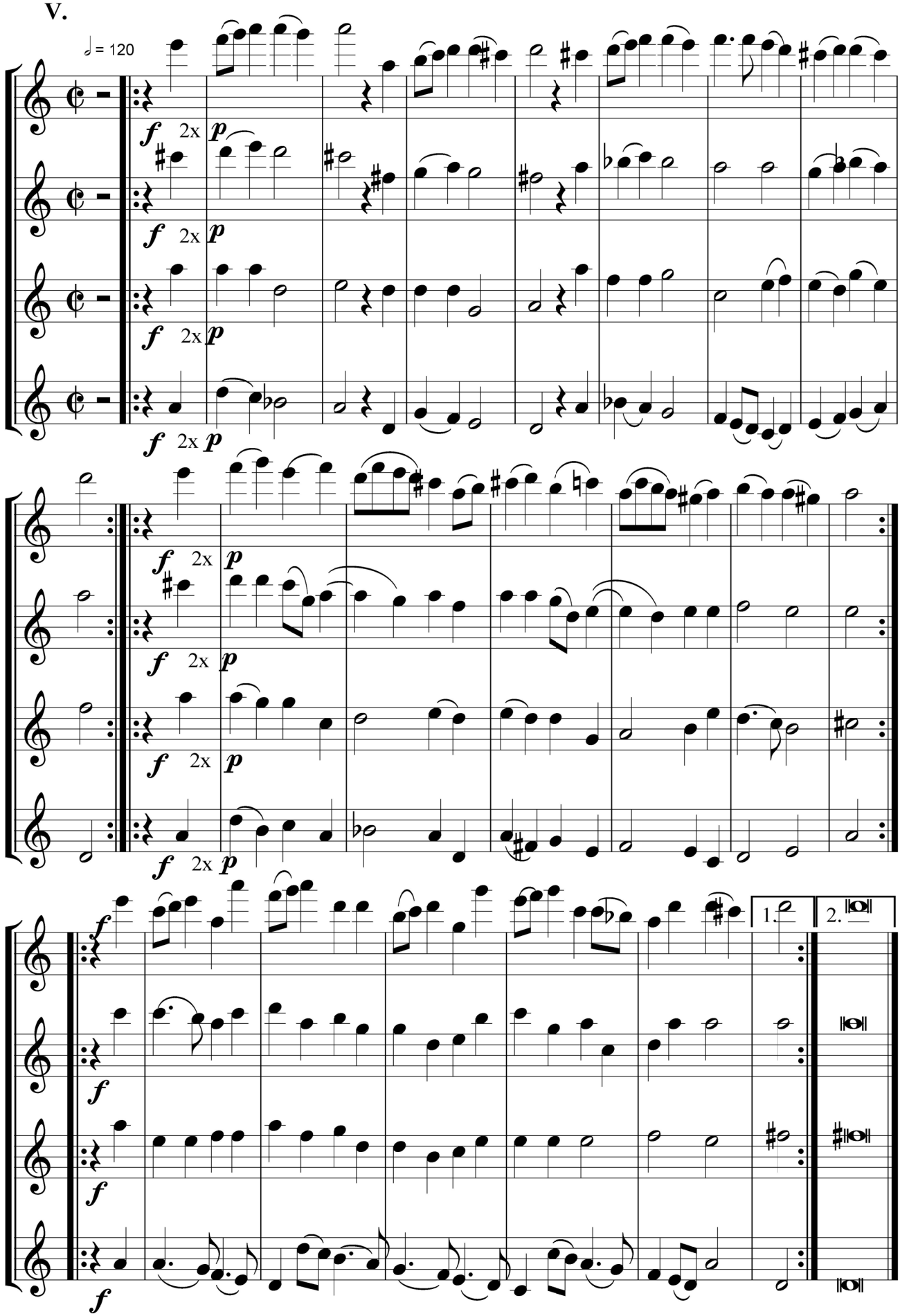

II.
= 104
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f 2x p
1
2
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f
f
f
f
1
2

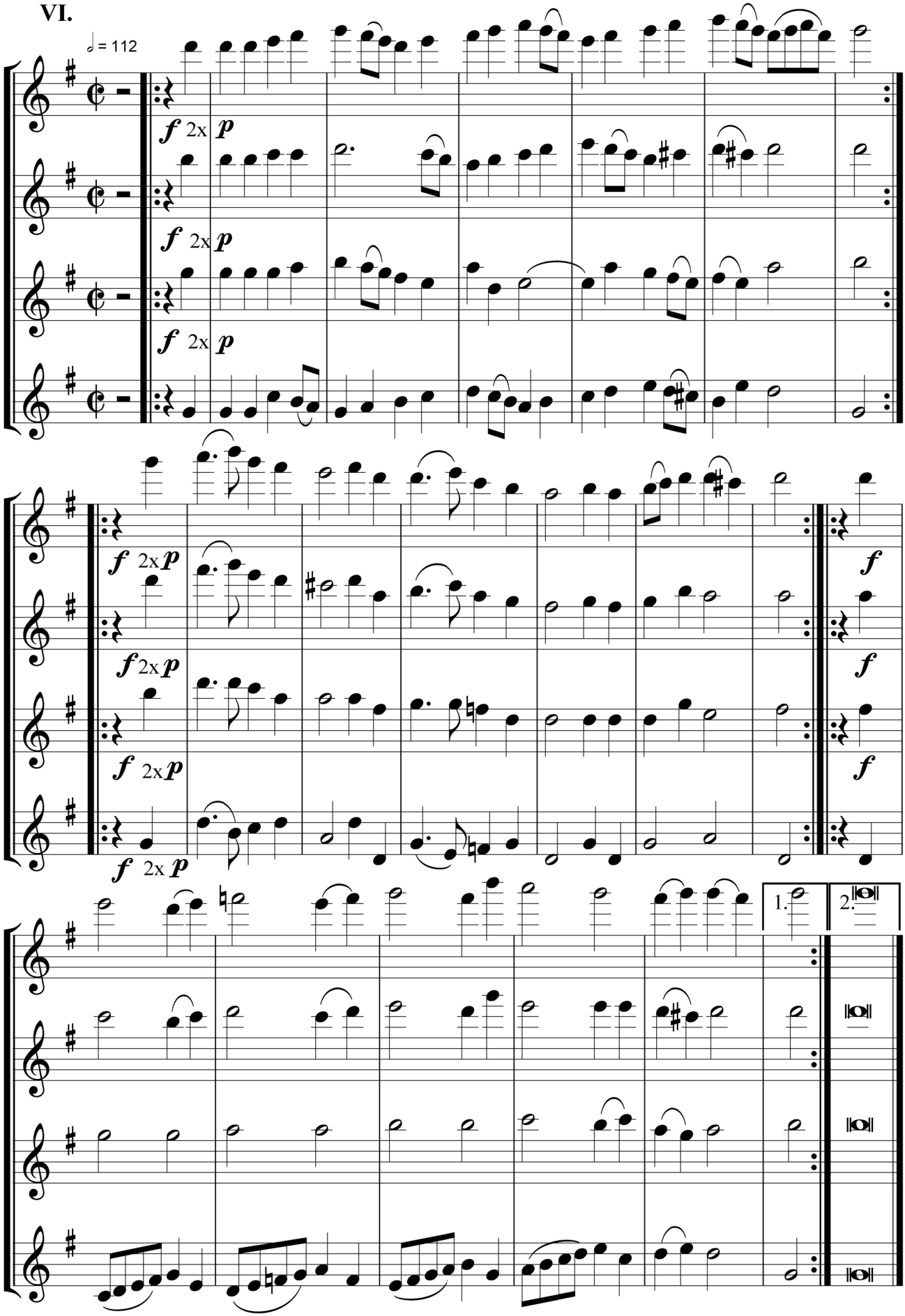

III.
♩ = 100
f 2x p
1.
2.

IV.

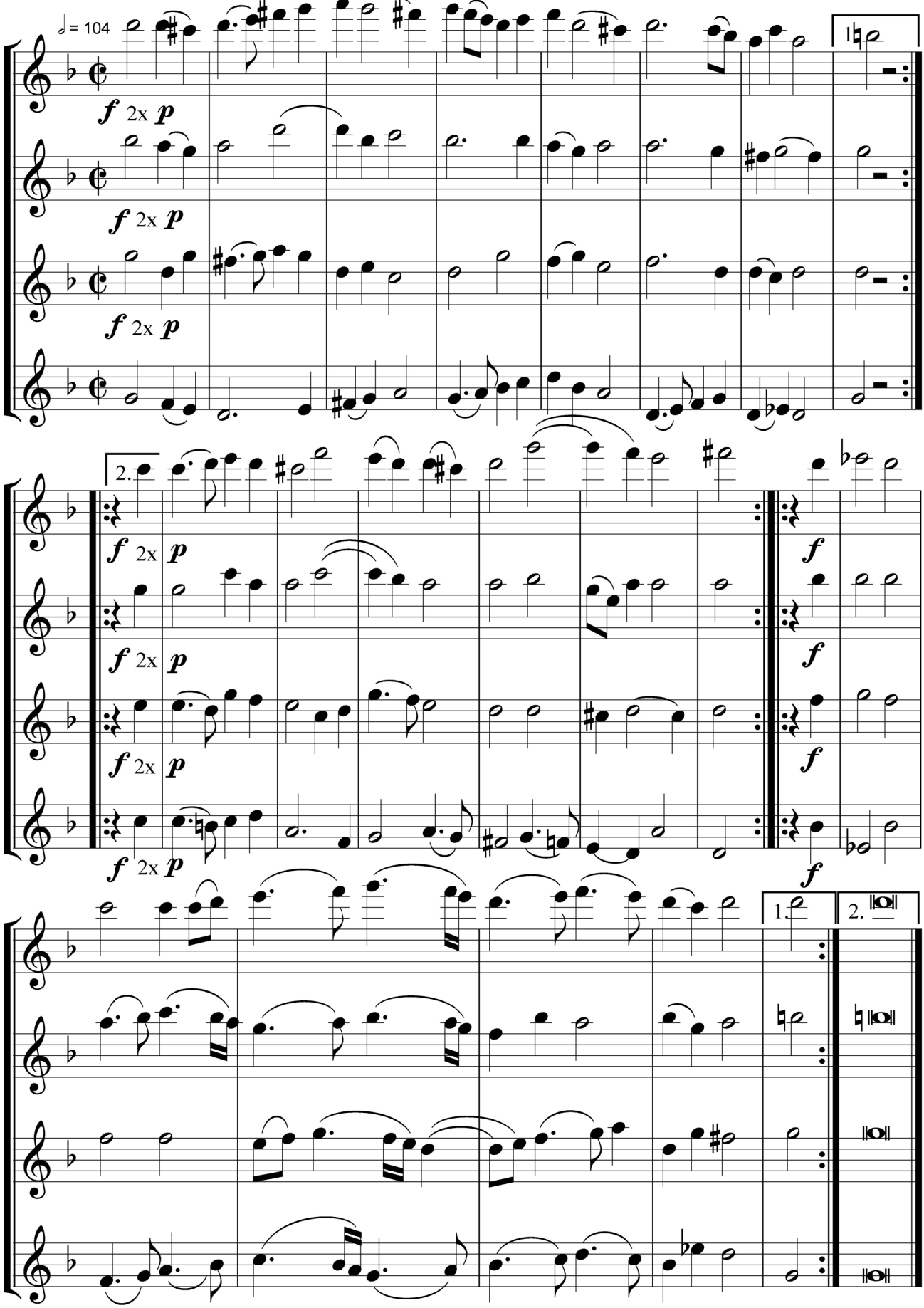


V.




VI.
𝅗𝅥 = 112
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f 2x p
f
f
f
f
1.
2.

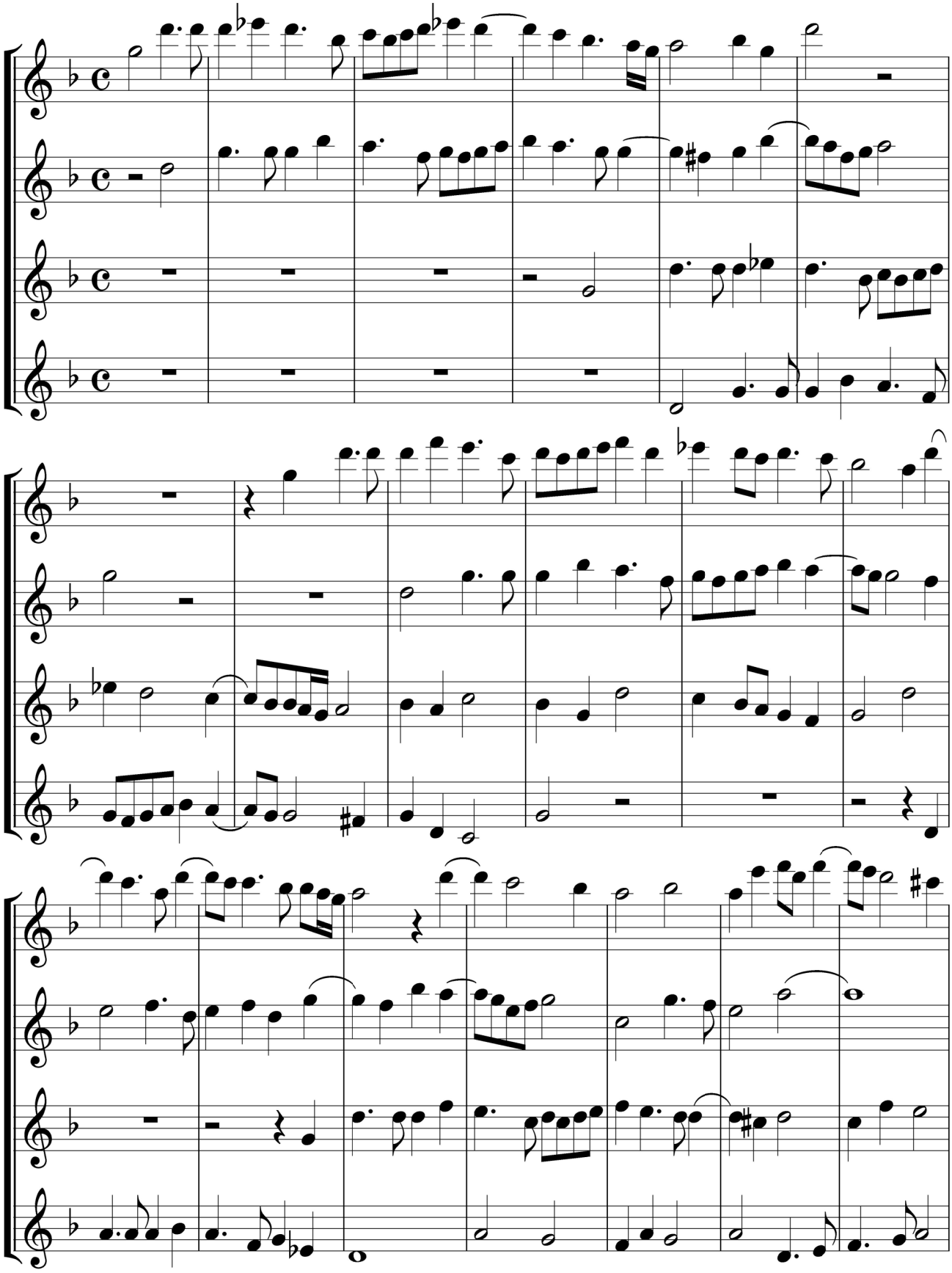
VII.

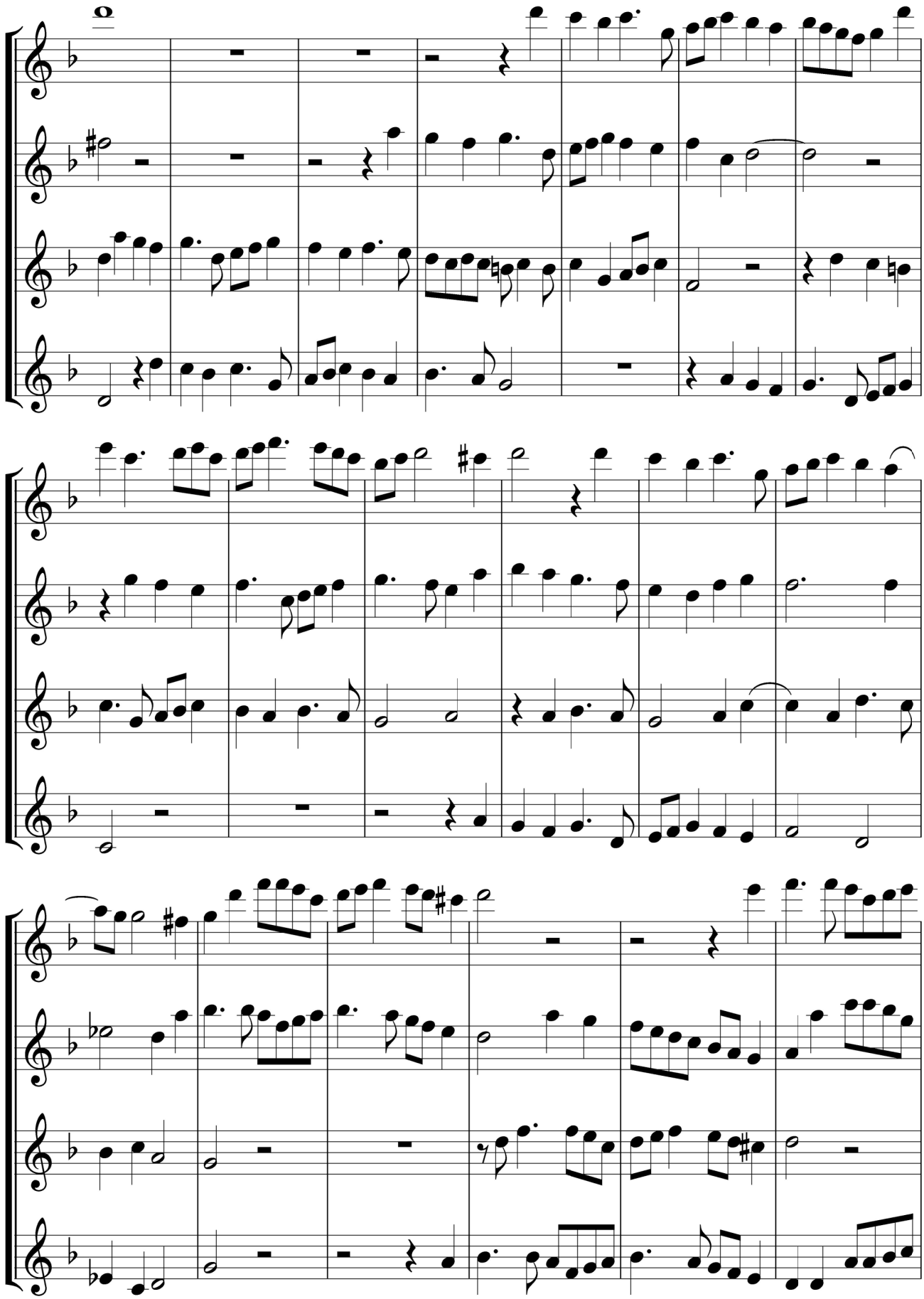


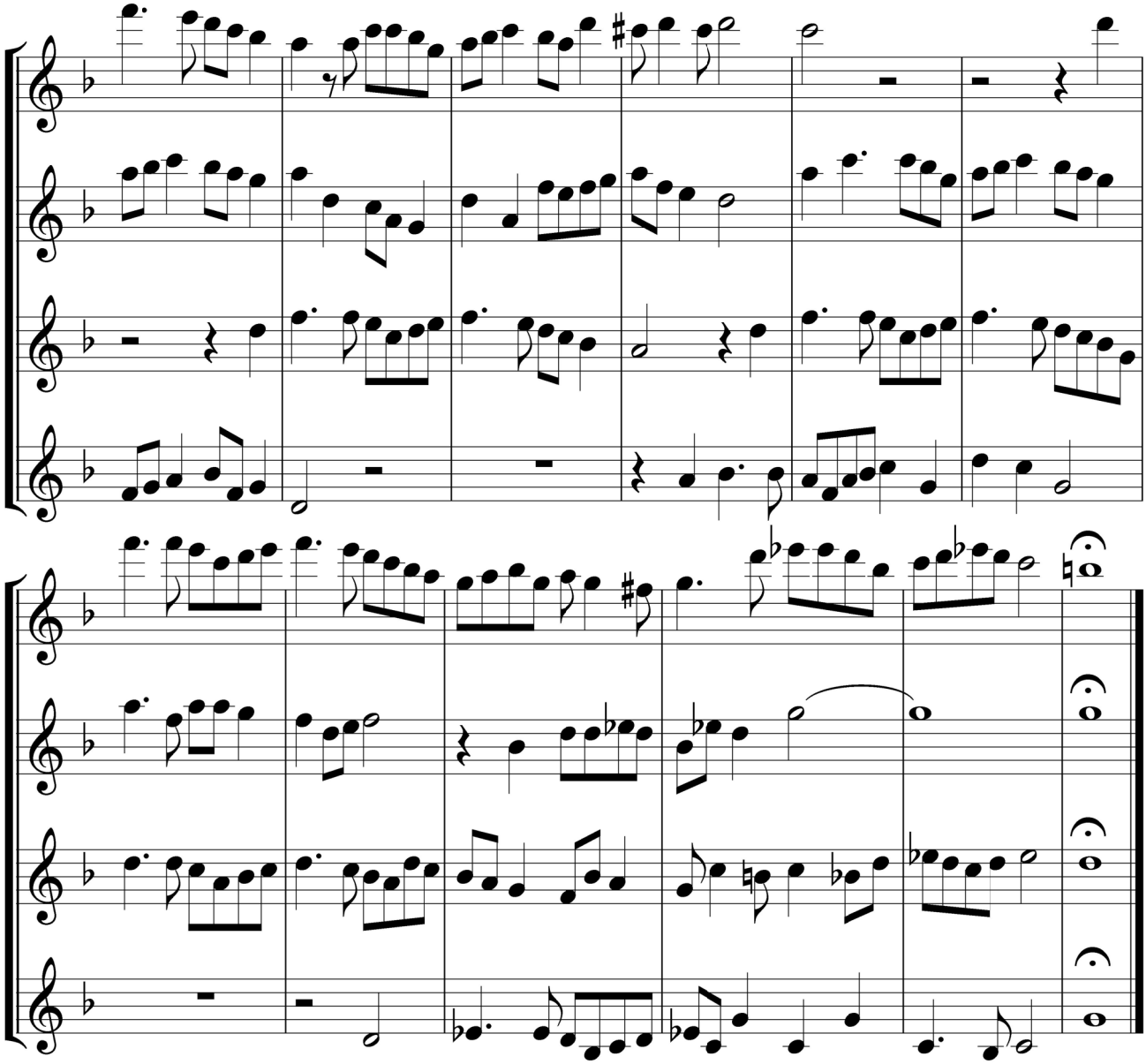
Ricercari sopra li Toni

Primo Tono

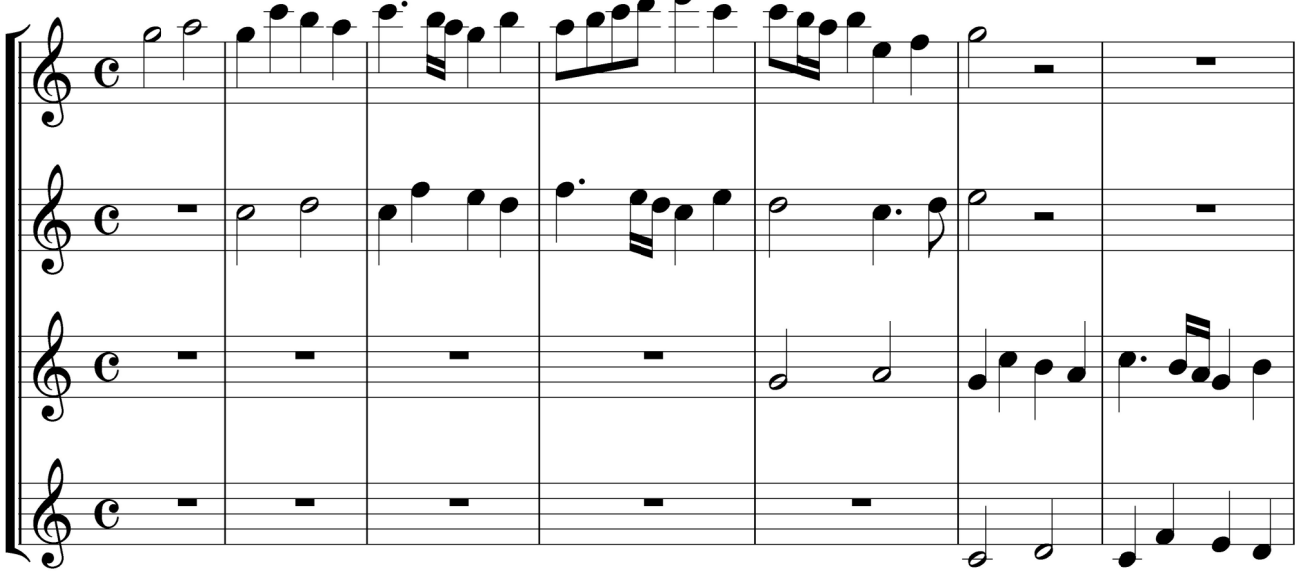
Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525-1595

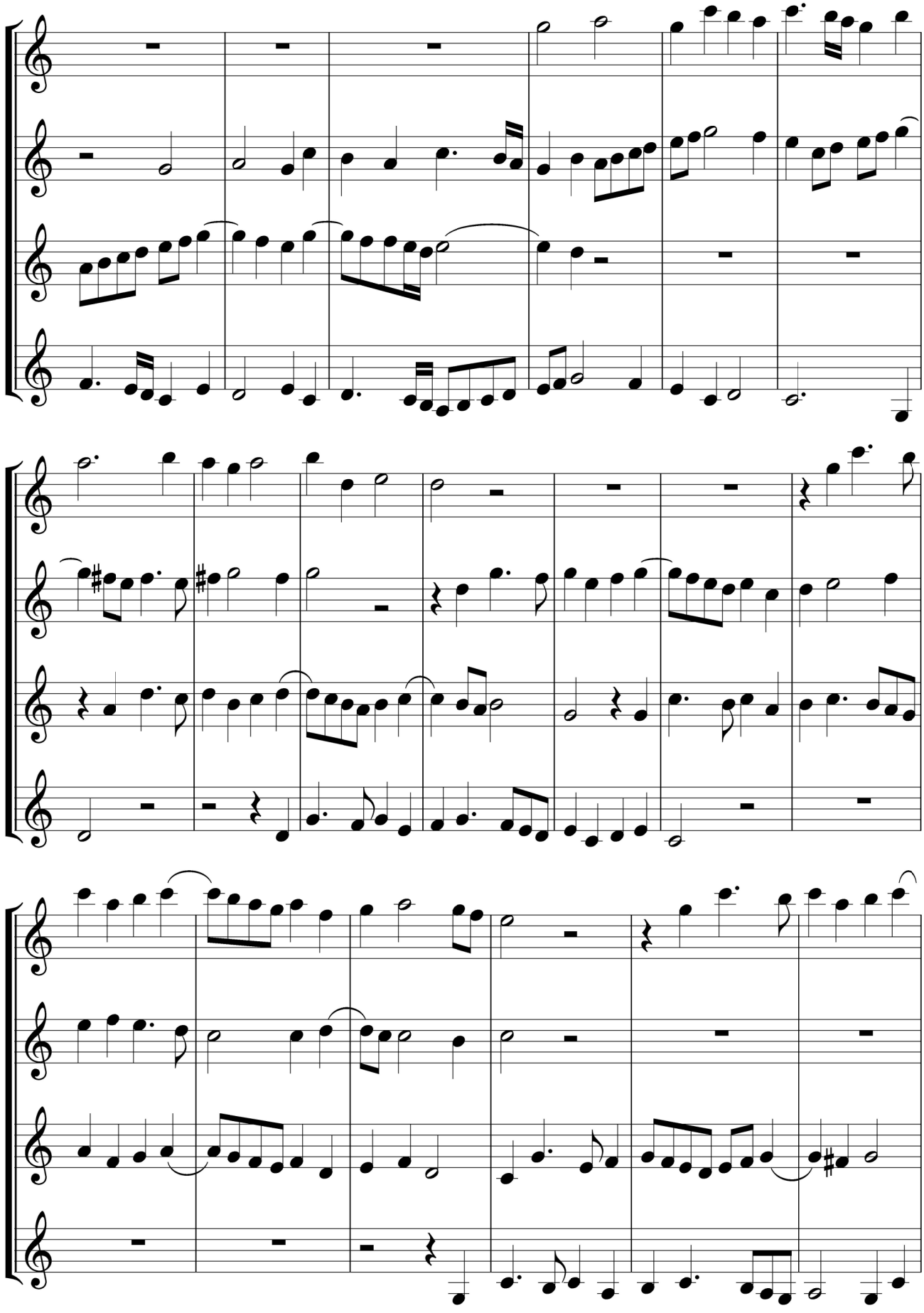


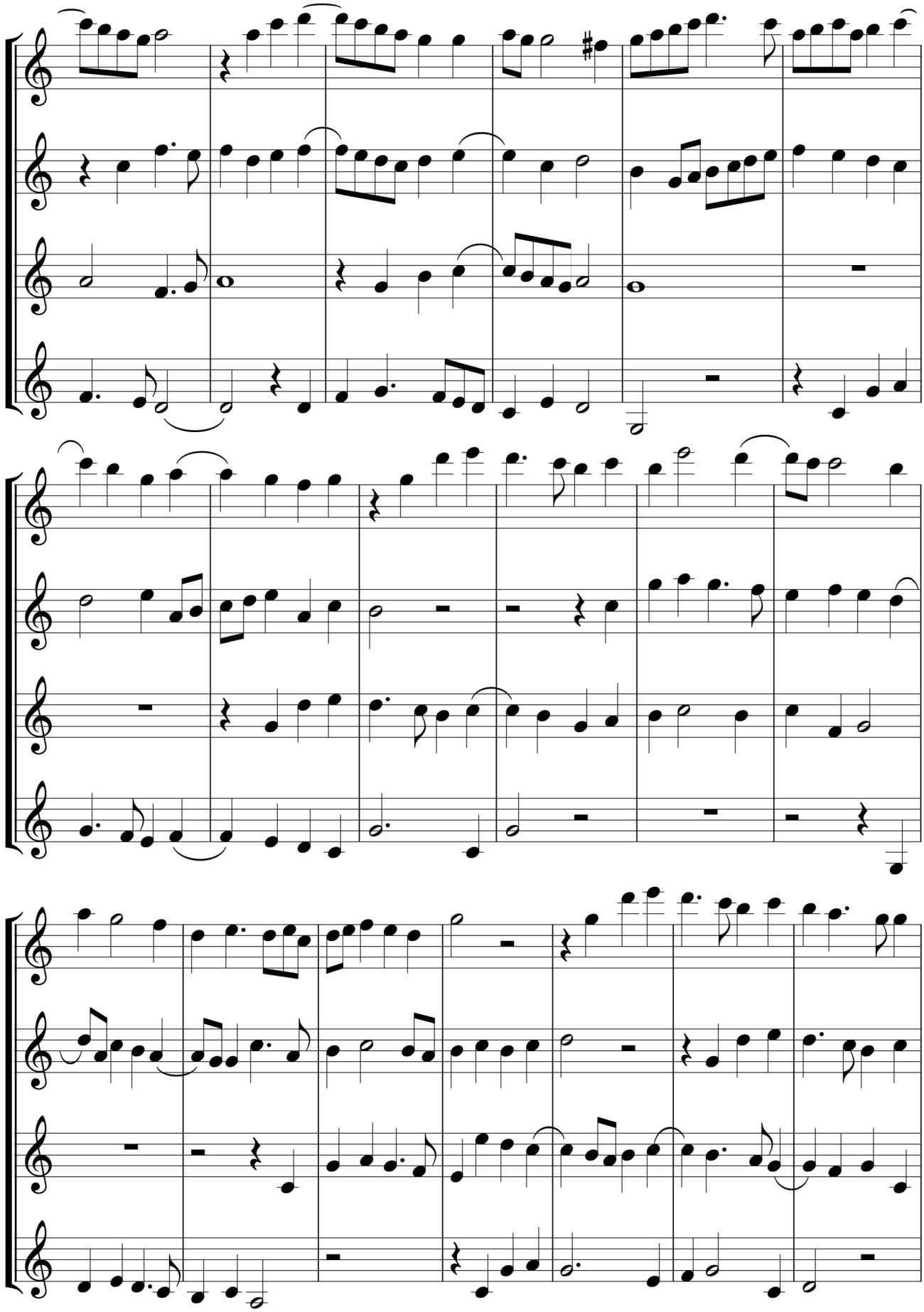


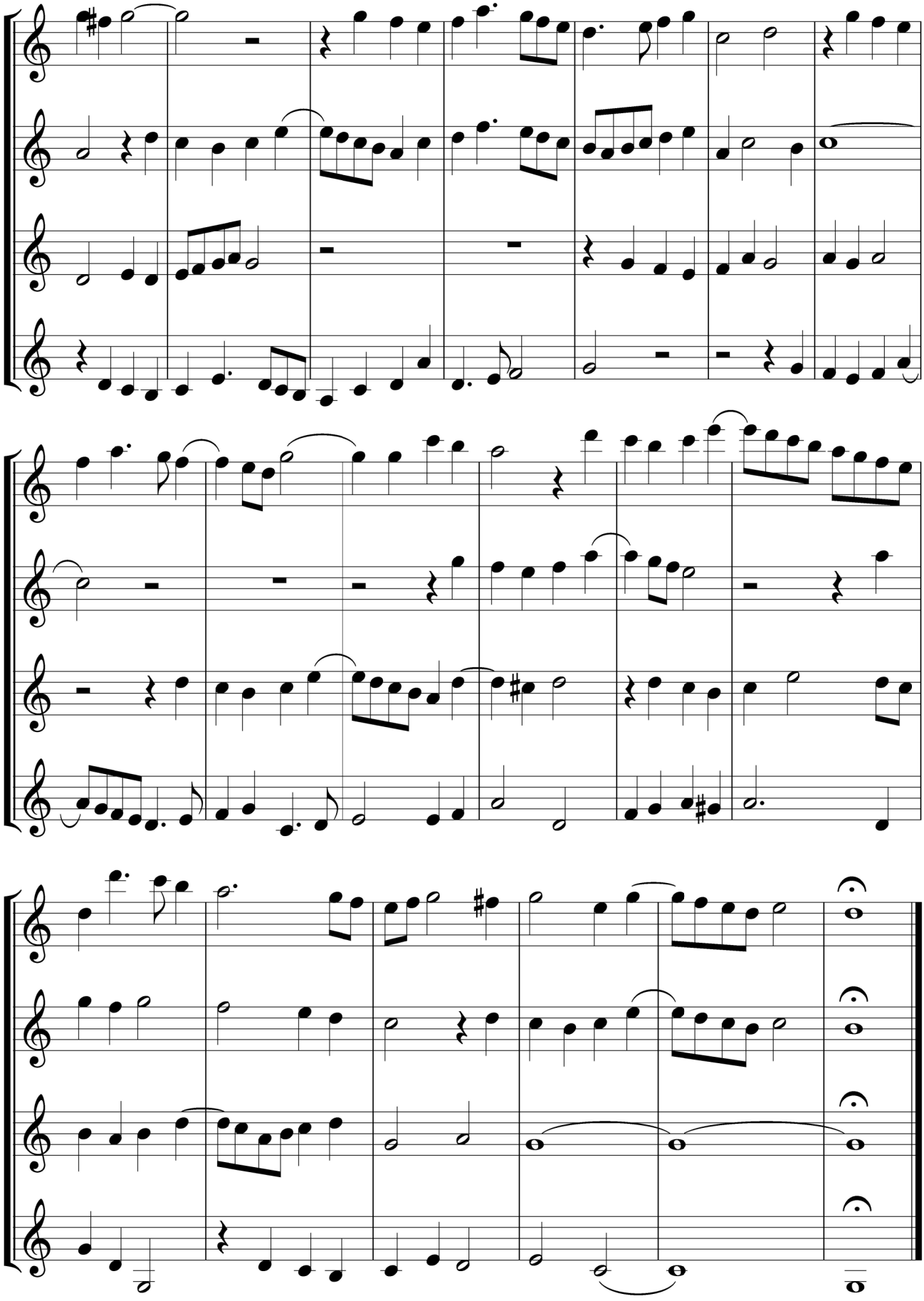


Ottavo Tono



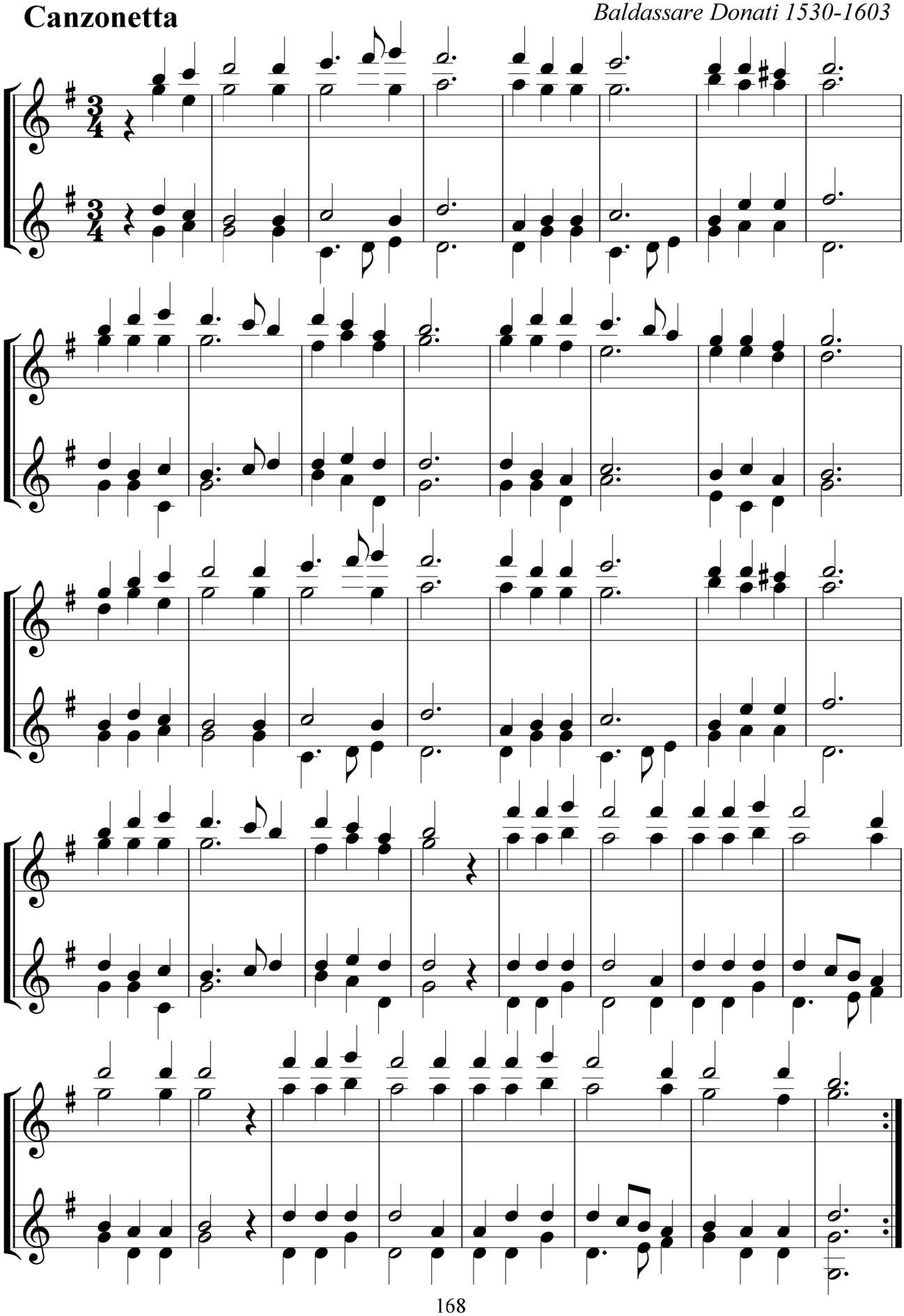






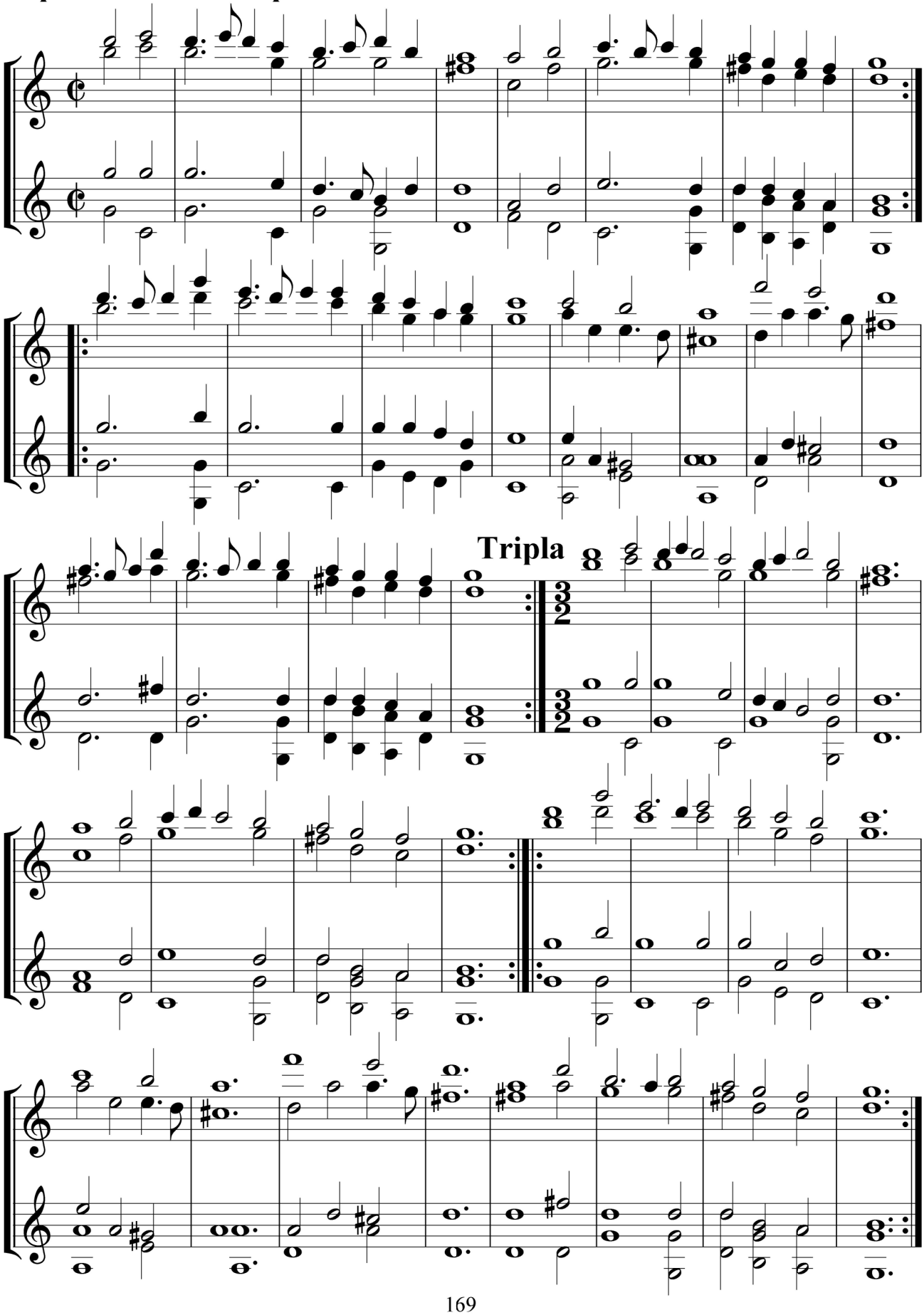
Canzonetta

Baldassare Donati 1530-1603



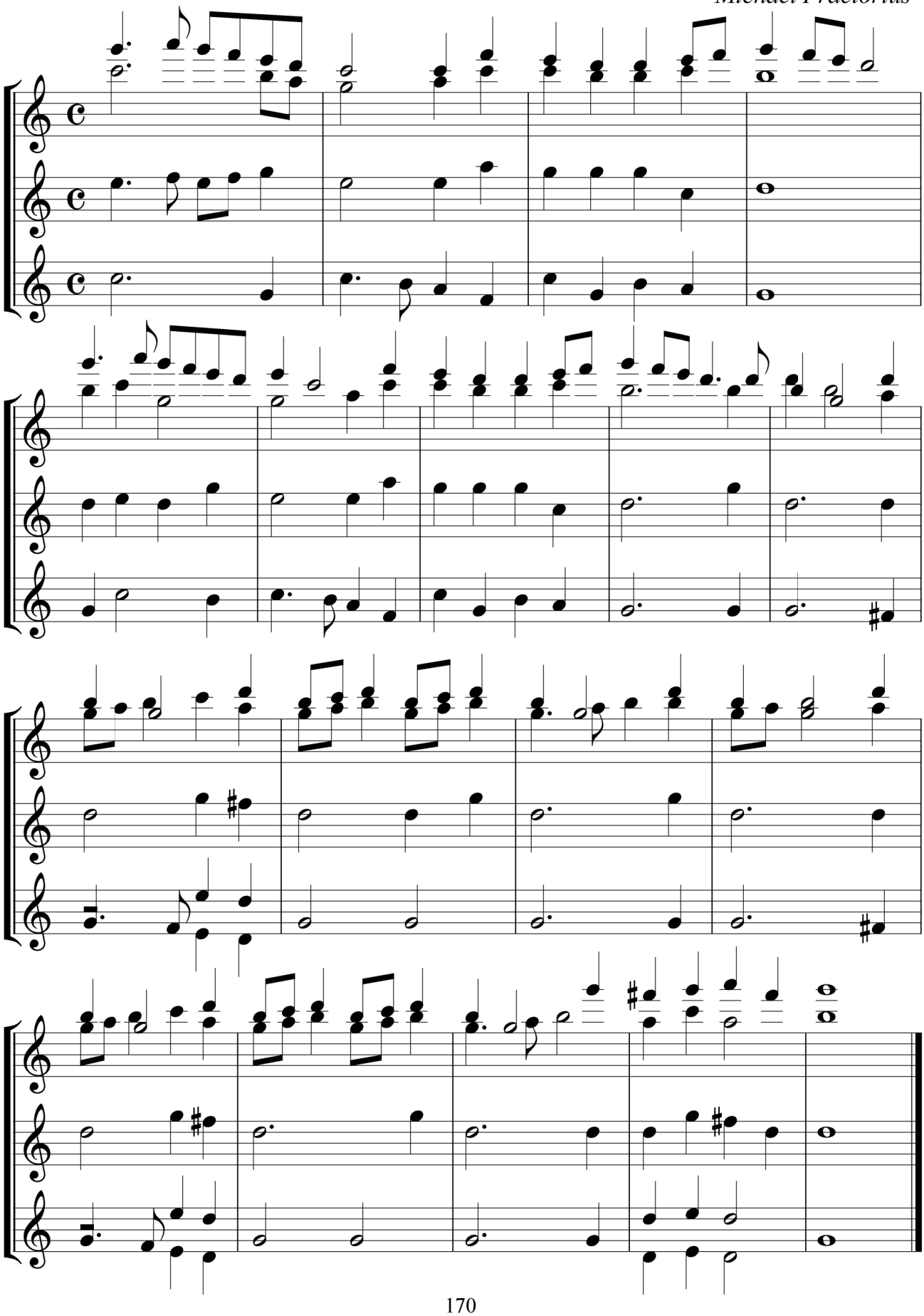
Spielstück mit Tripla

Johann Hermann Schein sec.XVII

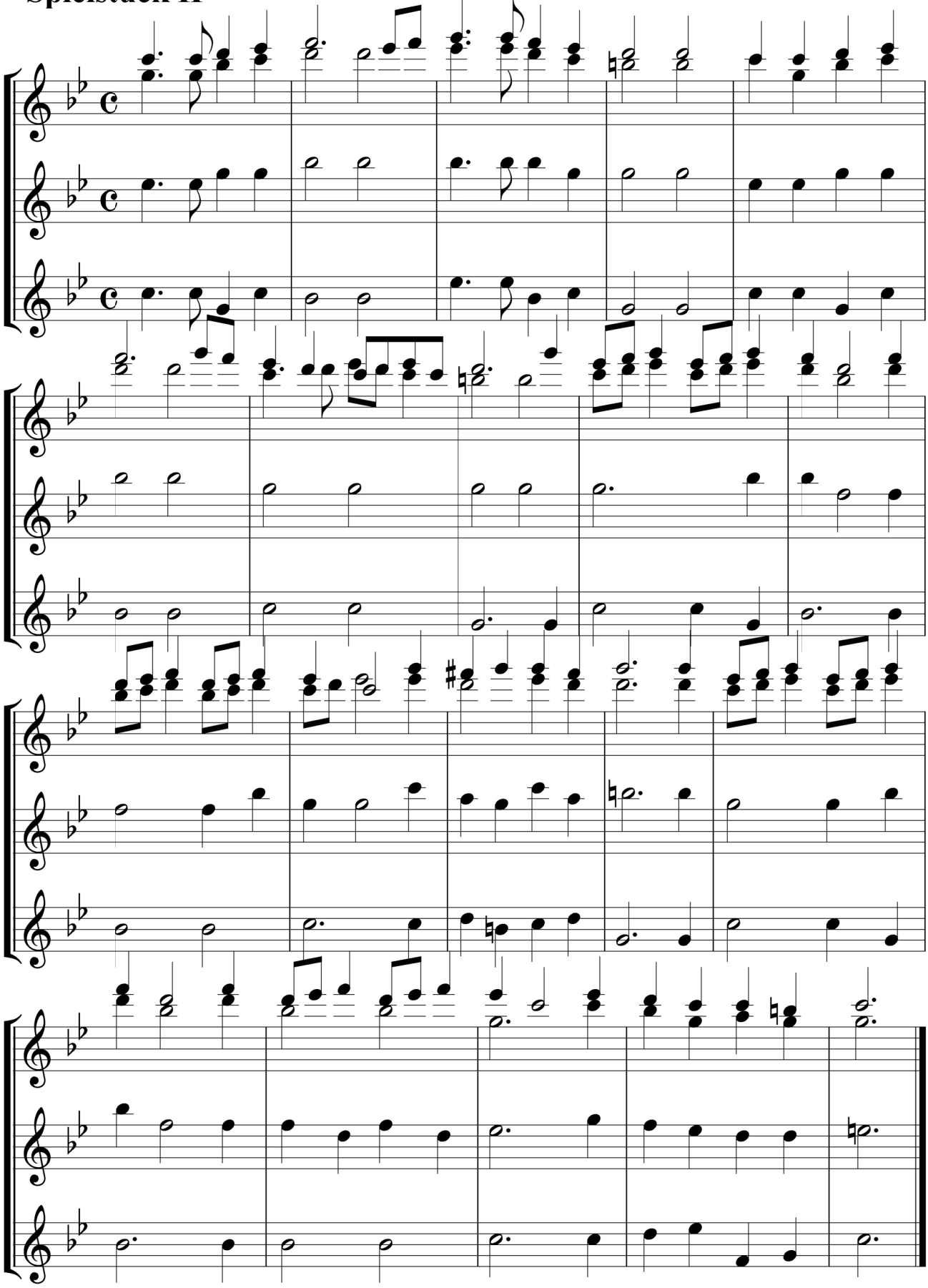


Spielstück I

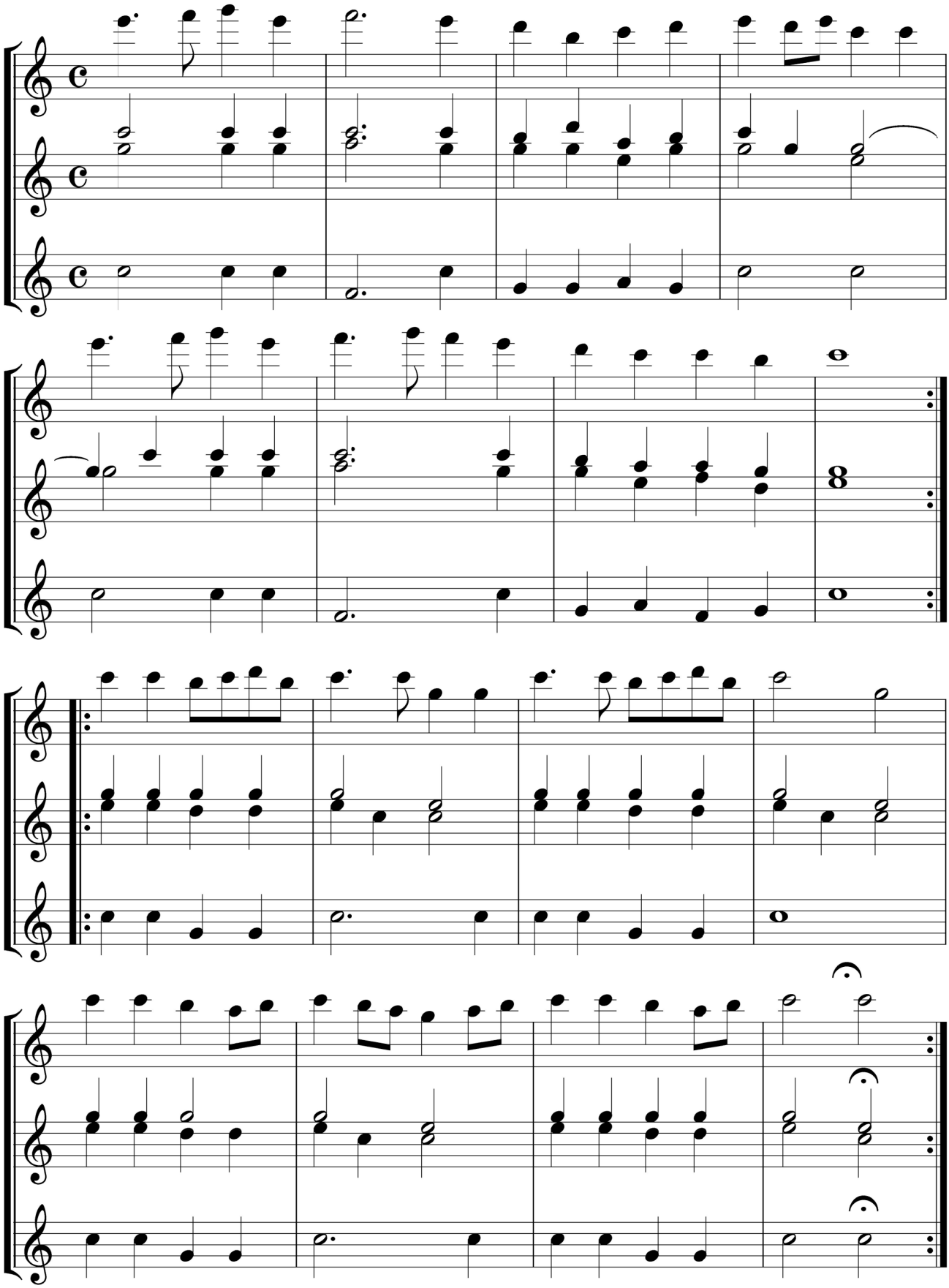
Michael Praetorius



Spielstück II

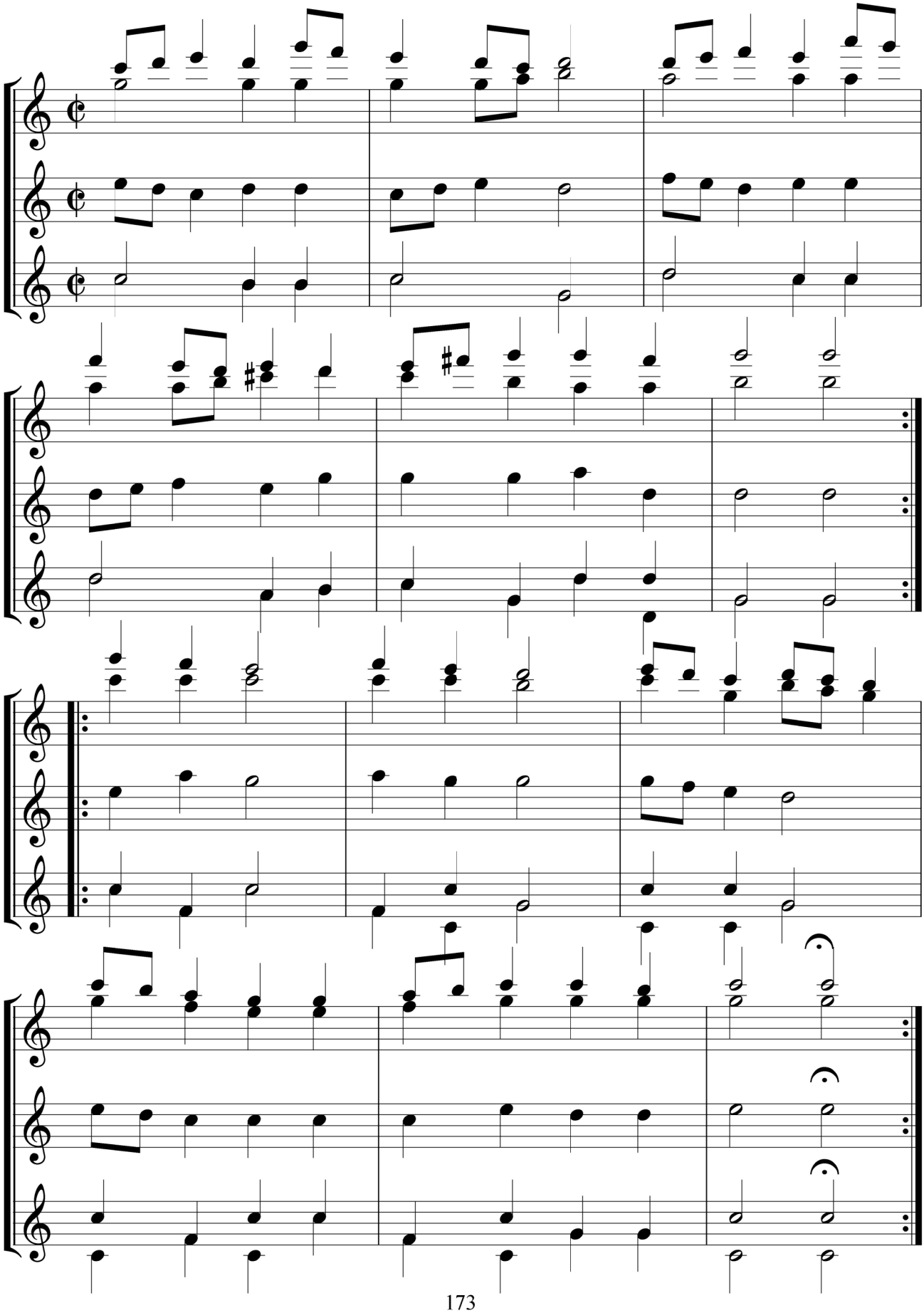


Spielstück III



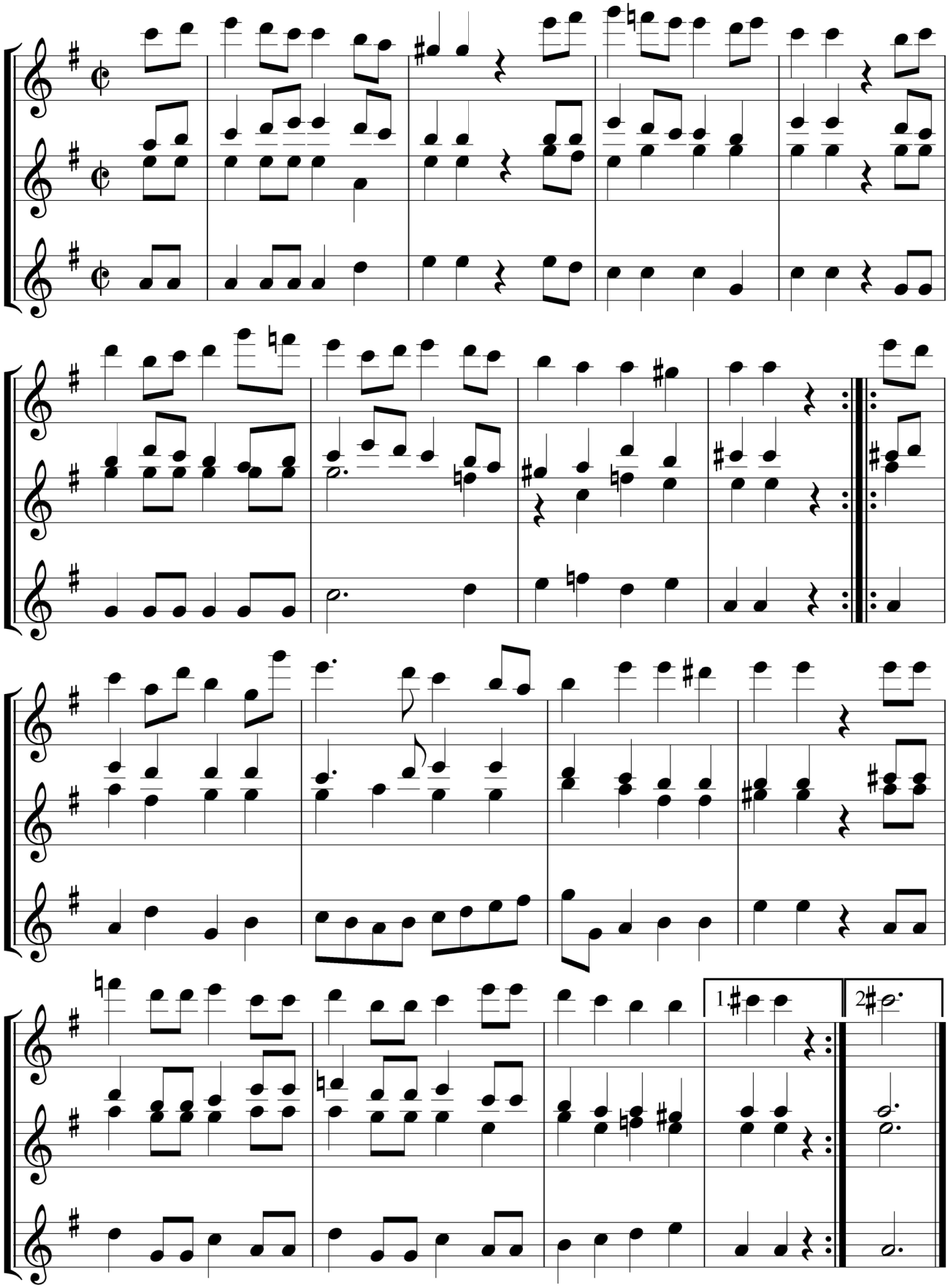
Allemande

Johann Hermann Schein



Intrade

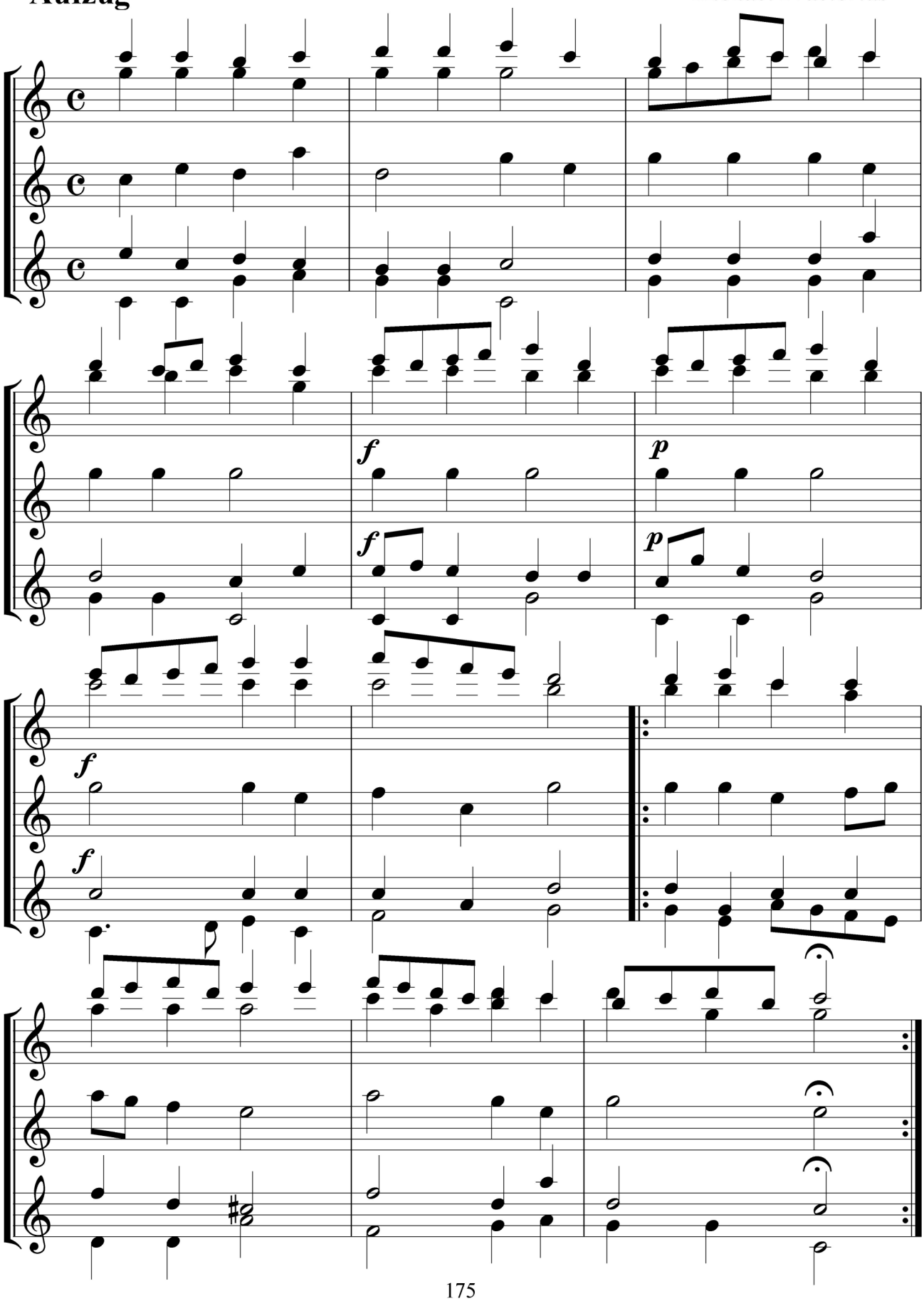
Melchior Franck



PIESE PENTRU CINCI FLAUTE

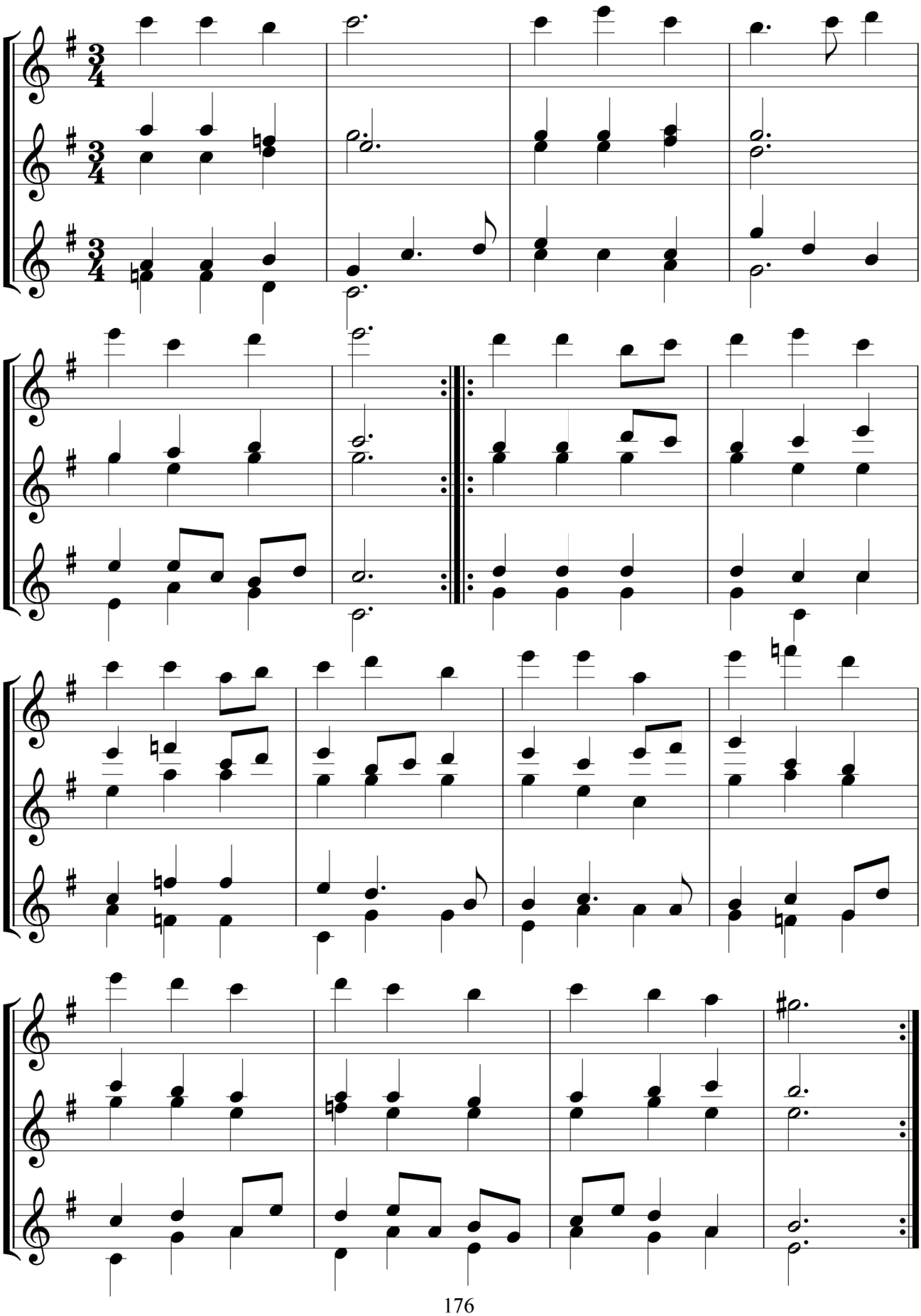
Aufzug

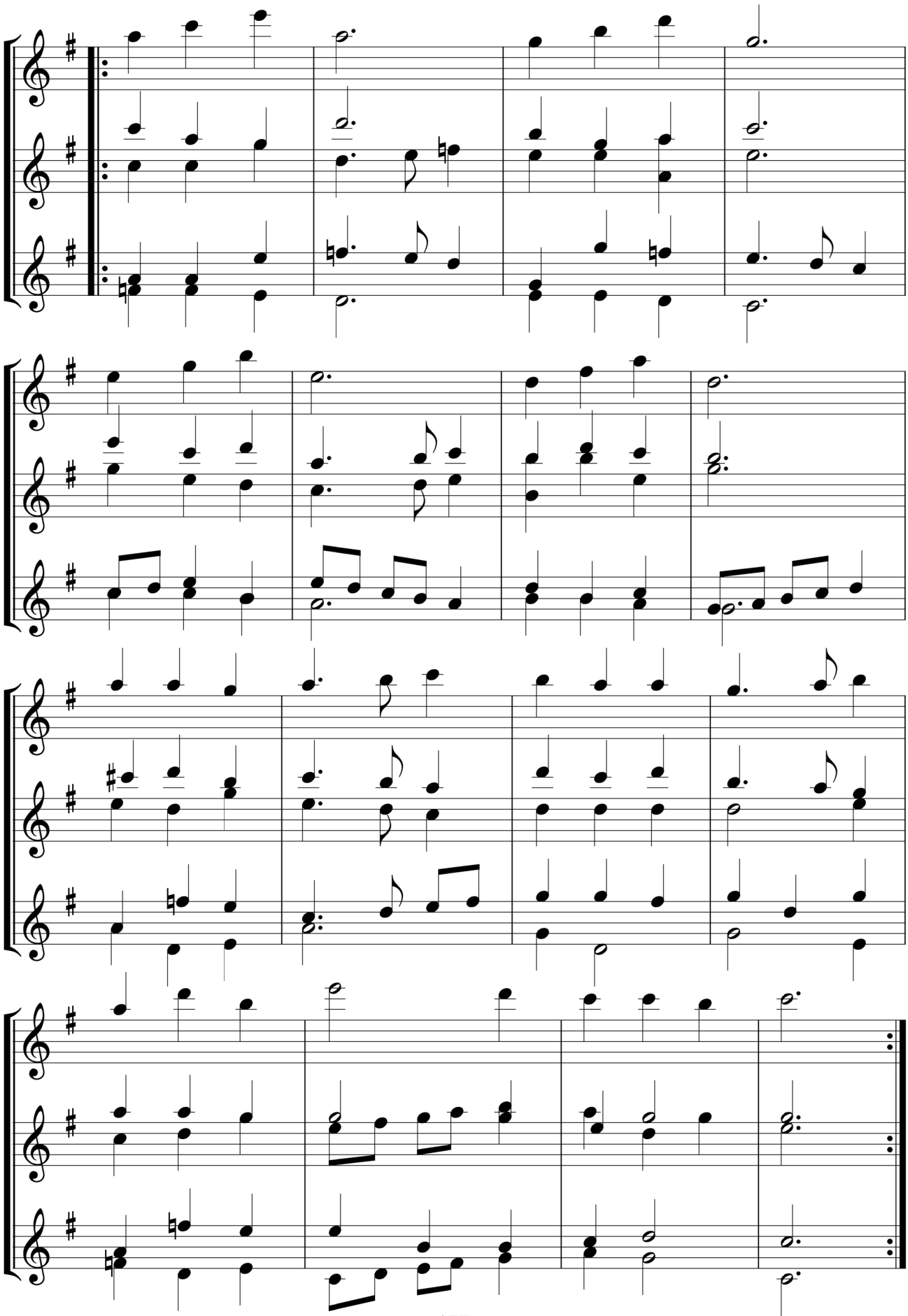
Michael Praetorius



Instrumentalstück

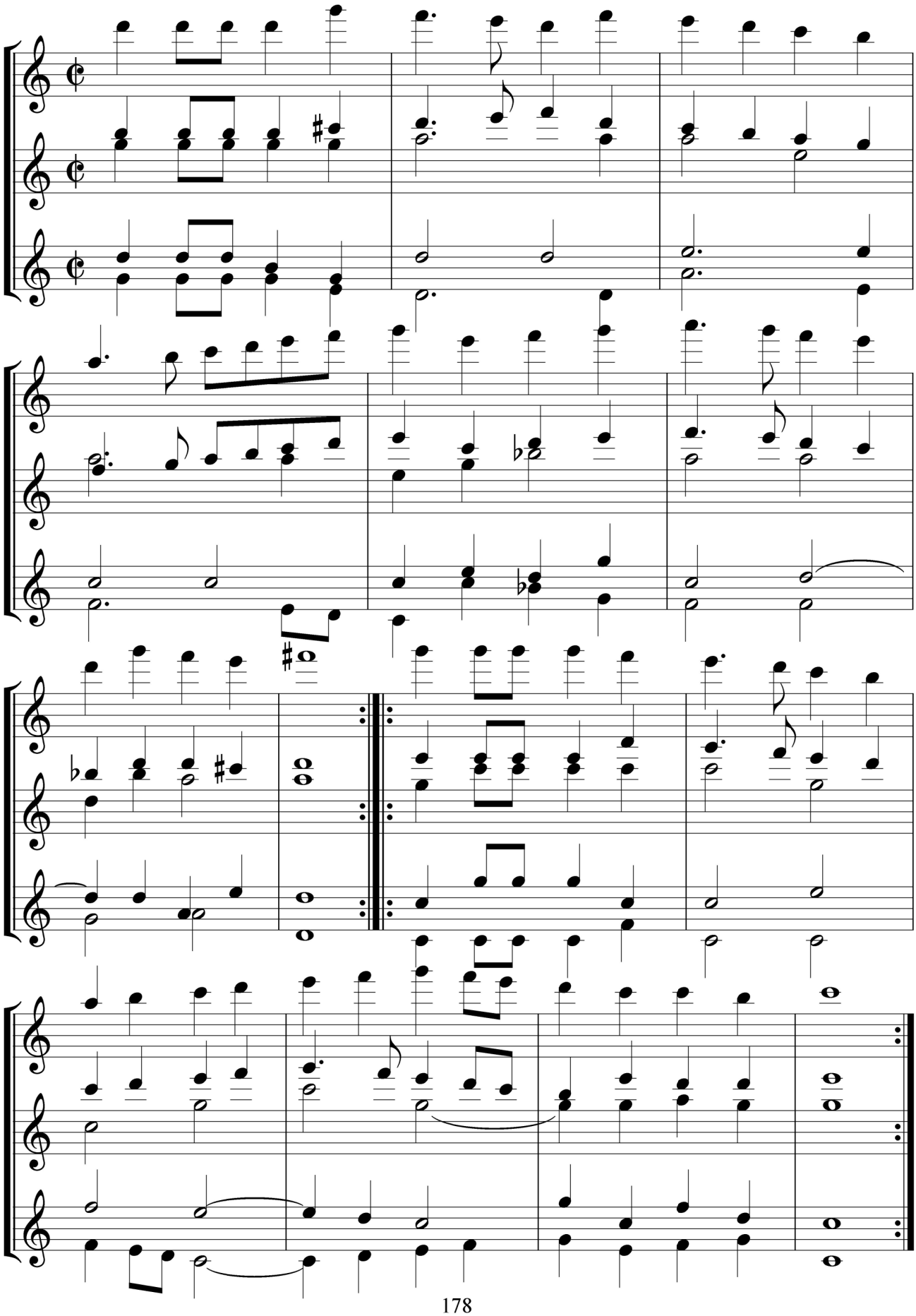
Moritz Landgraf von Hessen 1572-1632

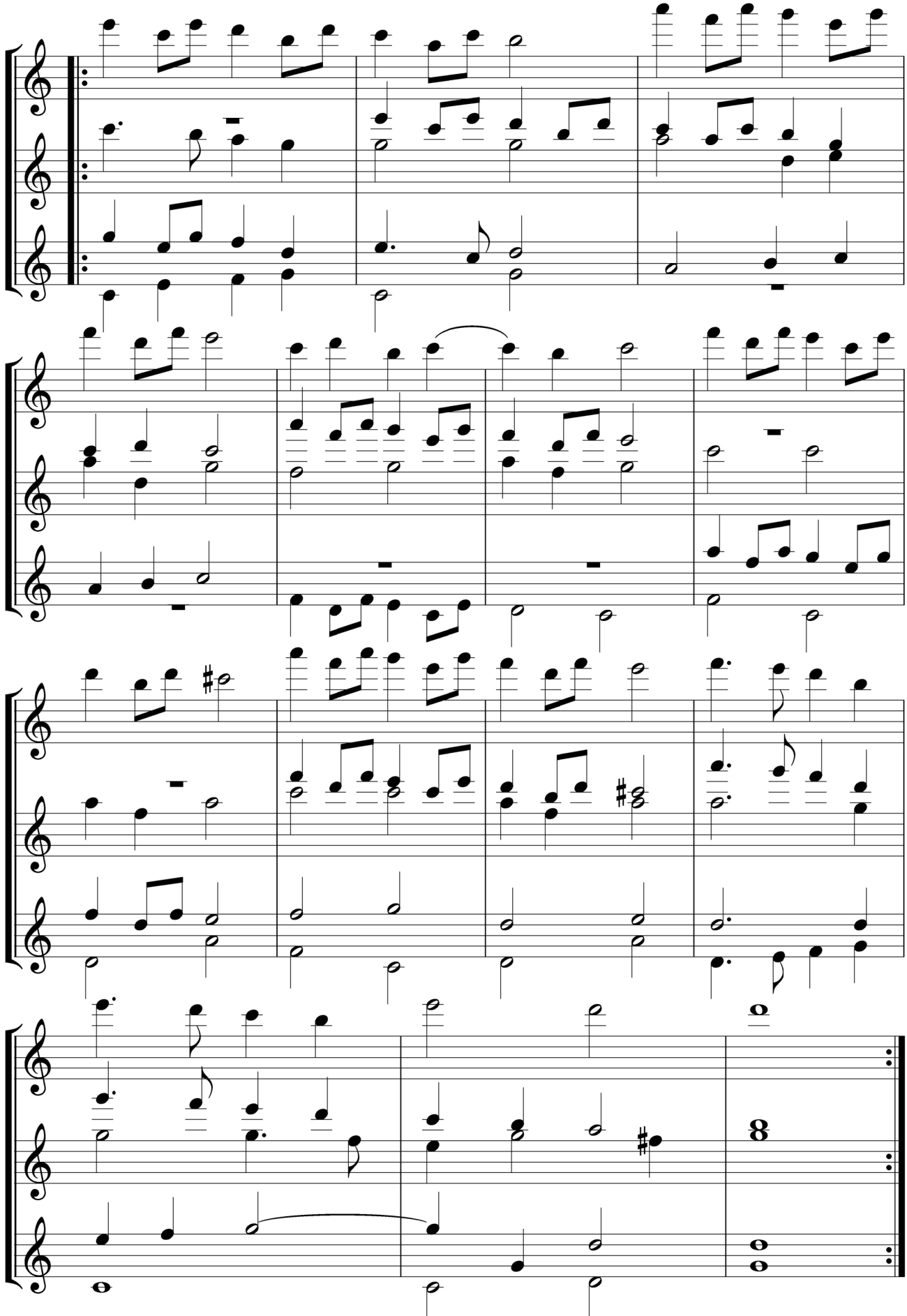




Intrade

Melchior Franck





Ediţii folosite

1. J.S.Bach, *Bachstudien für Altblockflöten* (Linde Höffner), Leipzig.
2. J Burckhardt, *Zwölf unterschiedliche Fantaseyn* (F.J.Giesbert), Edition Schott 2656.
3. Thomas Britton, *Duos für Altblockflöten* (Percy N.Young), Leipzig.
4. Johann Christoph Faber, *Partita für drei Blockflöten (f', c', f) oder andere Melodie-Instrumente* (Ruth Brachvogel), Kassel.
5. Johann Fischer Augsburgiensis, *Tafelmusik für drei Blockflöten*, München.
6. Melchior Franck, *Deutsche Weltliche Gesäng und Tanze (1604) für Sopran-, Alt-, Tenor- und Baßblockflöte* (Harald Unger), Leipzig.
7. William Gorton, Daniel Purcell, Robert Valentine, *Drei Sonaten für zwei Altblockflöten* (Percy M.Young), Leipzig.
8. Johann Mattheson, *Vier Sonaten für zwei Altblockflöten* (J.Giesbert), Kassel.
9. Givanni Pierluigi da Palestrina, *Acht Vierstimmige Ricercare für Blockflötenquartet oder andere Instrumente*, (Paul Rubardt), Leipzig.
10. Jacob Regnart, *Deutsche dreistimmige Lieder - nach Art der Neapolitanen oder Welchen Willanellen für Sopran-, Alto- und Tenorblockflöte* (Harald Unger), Leipzig.
11. Georg Philipp Telemann, *Sechs Duette für zwei Blockflöten oder andere Melodieinstrumente* (Linde Höffner), Leipzig.
12. *Aus Barock und Rokoko-spielstücke für drei Altblockflöte*, Edition Schott, 5298.
13. *Duette englischer Meister für Flöten (Blockflöten) oder Violinen* (F.J.Giesbert), Hannover.
14. *Spielmusik aus dem 17.Jahrhundert für drei bis fünf Blockflöten oder andere Instrumente* (Gottfried Gille), Berlin.